



LUCAS VINICIO DE CARVALHO MACIEL

RELAÇÕES DIALÓGICAS EM NARRATIVAS

CAMPINAS
2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUCAS VINICIO DE CARVALHO MACIEL

RELAÇÕES DIALÓGICAS EM NARRATIVAS

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Linguística Aplicada, na área de Língua Materna.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Raquel Salek Fiad

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Haroldo Batista da Silva - CRB 5470

M187r Maciel, Lucas Vinicio de Carvalho, 1983-
Relações dialógicas em narrativas / Lucas Vinicio de Carvalho Maciel. –
Campinas, SP: [s.n.], 2014.

Orientador: Raquel Salek Fiad.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

1. Dialogismo. 2. Exame vestibular - Redação. 3. Narrativas. 4. Bakhtin, M. M.
(Mikhail Mikhailovitch), 1985-1975. 5. Dostoievski, Fiodor, 1821-1881. I. Fiad,
Raquel Salek, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Dialogic relationships in narratives

Palavras-chave em inglês:

Dialogism

Entrance examinations - Composition

Narratives

Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975

Dostoievski, Fiodor, 1821-1881

Área de concentração: Língua Materna

Titulação: Doutor em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Raquel Salek Fiad [Orientador]

Maria Bernadete Fernandes de Oliveira

Maria Bernadete Marques Abaurre

Maria de Fátima Bianchi

Sheila Vieira de Camargo Grillo

Data de defesa: 11-12-2014

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Raquel Salek Fiad

Raquel Salek Fiad

Maria Bernadete Fernandes de Oliveira

Maria Bernadete F. de Oliveira

Maria Bernadete Marques Abaurre

Maria Bernadete Marques Abaurre

Maria de Fátima Bianchi

Maria de Fátima Bianchi

Sheila Vieira de Camargo Grillo

Sheila Vieira de Camargo Grillo

Luiz André Neves de Brito

Rosana do Carmo Novaes Pinto

Valdemir Miotello

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

As relações dialógicas, fenômeno constitutivo da linguagem, podem se apresentar de diversas maneiras, como pretendo mostrar ao analisar algumas redações confeccionadas no âmbito do vestibular Unicamp. Os textos examinados e empregados para exemplificação dos pontos debatidos provêm de um *corpus* de pesquisa constituído por 111 redações de tipologia textual predominantemente narrativa (MARCUSCHI, 2002). São redações eleitas pela Comissão Permanente para o Vestibular Unicamp como as que melhor atenderam à proposta de escrita da “narração”. Na investigação empreendida, ancorei-me em reflexões do Círculo de Bakhtin, especialmente expressas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1929/1963) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929), a partir das quais proponho analisar as relações dialógicas considerando os seguintes aspectos: (i) as díspares amplitudes do diálogo (microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo); (ii) os diversos modos de orientação da palavra; (iii) as distintas unidades composicionais do discurso (autoenunciação do herói, discurso do narrador, diálogo entre as personagens); (iv) os diferentes tipos e variantes de discurso por meio dos quais se textualizam os vínculos dialógicos. Na apreciação desses aspectos, por vezes, recorro a exemplos de autores literários, sobretudo a Dostoiévski, a fim de cotejar as explicações do Círculo com os exemplos de redações dos vestibulandos. Por esse procedimento se nota como as relações dialógicas podem se assemelhar em função do caráter narrativo tanto das redações como de obras literárias, mas se possibilita também divisar diferenças na composição e no alcance das relações dialógicas, ao se confrontar um gênero curto como a redação com gêneros longos como romances e novelas. Pela análise realizada é destacada uma série de fenômenos relevantes para o estudo das relações dialógicas, ao se explicitar e detalhar, através dos quatro aspectos anteriormente apontados, os vínculos e os embates entre a voz própria e a voz alheia, entre a que cita e a que é citada. Buscando ir além de concepções de “dialogismo” ou de “relações dialógicas” como uma simples referência de um texto a outro, ou de uma voz a outra, o presente estudo também permitiu debater a respeito dos conceitos de “intertextualidade” e de “polifonia” e até mesmo esboçar uma discussão sobre o caráter

literário das redações, considerando-se o modo de organização das relações dialógicas nesses textos.

PALAVRAS-CHAVE: Relações dialógicas; Narrativas; Vestibular Unicamp; Círculo de Bakhtin; Dostoiévski.

ABSTRACT

The dialogic relationships are a language constitutive phenomenon and can be presented through several ways. This will be shown through some compositions of Unicamp's entrance exam. The texts are part of a research *corpus* constituted by 111 compositions that present in their constitution some predominance of narrative typology (MARCUSCHI, 2002). Those compositions were evaluated and were considered the best ones by the *Comissão Permanente para o Vestibular Unicamp* (Unicamp's Entrance Exam Permanent Commission). The theoretical foundation of this research are Bakhtin's Circle reflections, especially those expressed in *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (BAKHTIN, 1929/1963) and *Marxism and Philosophy of Language* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929). Based on these bakhtinian texts, the dialogic relationships will be examined through the following aspects: (i) the dialogue amplitudes (microdialogue, compositionally expressed dialogue and great dialogue); (ii) the orientation of the word in its various ways; (iii) the different compositional units of the discourse (the hero self-enunciation, narrator's discourse, dialogue between the characters); (iv) the different types and variants of discourse. In the analysis, examples of Dostoyevsky and other authors are compared with the students' compositions to show how the dialogic relationships can be similar on both students' texts as well as in the literary works. Through this comparison, it was possible to see the differences in the organization of the dialogic relationships, while comparing a short genre such as a composition with long genres as a novel. The four aspects previously indicated allow us to see and detail several phenomena of dialogic relationships, of connections and collisions between oneself voice and the voice of other, the voice that cites and the one that is cited. This thesis demonstrates that the conception of "dialogism" or "dialogic relationships" is more than one simple reference of a text or a voice to another text or another voice. Thereby, this study also leads us to rethink the concepts of "intertextuality" and "polyphony" and yet to discuss the literary features of the compositions, in which dialogic relationships are similar to literary texts.

KEYWORDS: Dialogic relationships; Narratives; Unicamp college entrance exam; Bakhtin Circle; Dostoyevsky.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 METODOLOGIA E <i>CORPUS DE PESQUISA</i>	13
2.1 METODOLOGIA DE PESQUISA: UMA POSSIBILIDADE BAKHTINIANA	13
2.2 <i>CORPUS</i> DE PESQUISA: NARRAÇÕES DO VESTIBULAR UNICAMP	29
2.2.1 O contexto do vestibular Unicamp.....	32
3 AMPLITUDE DO DIÁLOGO, ORIENTAÇÕES DA PALAVRA E <i>LOCUS</i> DAS INTERAÇÕES DIALÓGICAS	41
3.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS: MICRODIÁLOGO, DIÁLOGO COMPOSICIONALMENTE EXPRESSO, GRANDE DIÁLOGO.....	42
3.2 RELAÇÕES DIALÓGICAS: TIPOS DE DISCURSO DA PROSA: (I) DISCURSO DIRETO ORIENTADO PARA O REFERENTE, (II) DISCURSO OBJETIFICADO, (III) DISCURSO BIVOCAL.....	55
3.3 RELAÇÕES DIALÓGICAS: NA AUTOENUNCIÇÃO DO HERÓI, NO DISCURSO DO NARRADOR E NO DIÁLOGO ENTRE AS PERSONAGENS.....	72
4 OS TIPOS DE DISCURSO E AS MANIFESTAÇÕES DAS RELAÇÕES DIALÓGICAS	101
4.1 ESTILO LINEAR.....	106
4.1.1 Discurso direto “monumental”	107
4.1.2 Discurso direto com sujeito não aparente	111
4.1.3 Discurso indireto sem sujeito aparente	114
4.1.4 Discurso indireto analisador do conteúdo.....	115
4.1.5 Discurso direto retórico	117
4.2 ESTILO PICTÓRICO	123
4.2.1 Discurso direto esvaziado.....	128
4.2.2 Discurso (direto) citado antecipado e disseminado, oculto	135
4.2.3 Discurso direto preparado	138
4.2.4 Discurso direto substituído	142
4.2.5 Discurso indireto sem sujeito aparente.....	147
4.2.6 Discurso indireto analisador da expressão.....	148

4.2.7 Discurso indireto livre	154
4.3 OS TIPOS DE DISCURSO E AS RELAÇÕES DIALÓGICAS	160
5 EXAME DAS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM ALGUMAS NARRATIVAS DO VESTIBULAR UNICAMP	169
5.1 ANÁLISE DA NARRATIVA 1	170
5.2 ANÁLISE DA NARRATIVA 2	195
5.3 ANÁLISE DA NARRATIVA 3	221
6 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES DIALÓGICAS NAS REDAÇÕES	247
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
7.1 A (IN)DISTINÇÃO ENTRE DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE.....	255
7.2 DIFERENÇAS ENTRE DIALOGISMO E POLIFONIA	269
7.3 AS NARRATIVAS DOS VESTIBULANDOS SÃO “LITERATURA”?.....	288
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	295
ANEXOS	307
ANEXO 1	309
ANEXO 2	311
ANEXO 3	315
ANEXO 4	317
ANEXO 5	319
ANEXO 6	323
ANEXO 7	325
ANEXO 8	327
ANEXO 9	329
ANEXO 10	333
ANEXO 11	337
ANEXO 12	339
ANEXO 13	343
ANEXO 14	345
ANEXO 15	349
ANEXO 16	351

ANEXO 17 353
ANEXO 18 357
ANEXO 19 359

A Lígia, pelo amor e companhia, e aos meus familiares, por entenderem ser a ausência por vezes necessária.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Raquel Fiad, pela interlocução imprescindível e, principalmente, pela imensa confiança que depositou em mim ao incentivar a realização deste doutorado, a despeito das dificuldades e distâncias.

À professora Fátima Bianchi pelos ricos ensinamentos durante o desenvolvimento de minha qualificação de área.

Às professoras Bernadete Abaurre e Fátima Bianchi por suas valiosas contribuições no exame de qualificação do projeto de pesquisa do doutorado.

Às professoras Fátima Bianchi e Sheila Grillo pela leitura cuidadosa da versão deste texto apresentada na qualificação da tese e por suas indicações, que em muito contribuíram para a versão final deste trabalho.

Às professoras Bernadete Oliveira, Bernadete Abaurre, Fátima Bianchi e Sheila Grillo pela leitura e contribuições para este texto, além da participação na defesa da tese. Aos professores Luiz André Brito, Rosana Novaes Pinto e Valdemir Miotello por aceitarem participar como avaliadores suplentes.

Aos alunos Bruna, João Paulo, Marcos e Wigna, em cuja orientação pude muito (re)aprender acerca do mundo da linguagem.

Às colegas do grupo de pesquisa, pelos questionamentos e sugestões: Ângela Fuza, Eliane Feitoza, Eliane Vieira, Flávia Sordi, Giovana Príncipe, Janaína Possati, Larissa Paris, Marcela Lima, Nathalie Letouzé e Shirlei Neves.

Aos funcionários do IEL, em especial da Secretaria de Pós-Graduação, com destaque para Cláudio, Rose e Miguel, e do Setor de Informática, sobretudo a Fernando e Wilson.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa que me possibilitou realizar esta pesquisa com mais qualidade.

O constante diálogo

Há tantos diálogos

Diálogo com o ser amado

o semelhante

o diferente

o indiferente

o oposto

o adversário

o surdo-mudo

o possesso

o irracional

o vegetal

o mineral

o inominado

Diálogo consigo mesmo

com a noite

os astros

os mortos

as ideias

o sonho

o passado

o mais que futuro

Escolhe teu diálogo

e

tua melhor palavra

ou

teu melhor silêncio

Mesmo no silêncio e com o silêncio

dialogamos.

(Carlos Drummond de Andrade. In: *Discurso de Primavera e Algumas sombras*. 1977, p. 99-100)

1 INTRODUÇÃO

Quanto a mim, em tudo ouço *vozes* e relações dialógicas. (BAKHTIN, [1974], p. 409-410, grifo do autor).

O presente trabalho reflete um curso de aprendizado iniciado com pesquisas de Iniciação Científica realizadas na graduação: *Concepções de estilo em contexto escolar* (Processo CNPq 104266/02-3), de agosto de 2002 a julho de 2004, e *Indícios de autoria em dados de aquisição da escrita* (Processo FAPESP 04/05501-9), de agosto de 2004 a julho de 2005. Nesses trabalhos, a principal base teórica eram textos do Círculo de Bakhtin¹.

Também foi a partir desse aporte teórico que desenvolvi a dissertação de mestrado *Gênero e estilo nas melhores redações do vestibular Unicamp* (MACIEL, 2008) (Processo FAPESP 05/03179-5). As reflexões de Bakhtin e de seus companheiros, Medvedev e Volochínov, assim, acompanham-me ao longo de boa parte de minha vida acadêmica e têm se mostrado um ponto de partida instigante para a reflexão sobre fenômenos da linguagem. Toda incursão pelos textos do Círculo mostra-me algo que antes não fora notado, seja por olhar a cada momento com interesses diversos para os textos, seja porque a própria complexidade das propostas do Círculo tende a exigir um constante retorno.

Novamente proponho um mergulho pelos escritos do Círculo, buscando conjugá-los com o propósito atual de discutir como as relações dialógicas se apresentam em narrativas² de vestibulandos. Uma investigação que poderá, até, instigar novos olhares para o ensino de redações narrativas. Essas novas perspectivas de ensino, porém, são apenas esboçadas nesta tese, cujo objetivo principal é realizar uma reflexão teórica e analítica de certos postulados bakhtinianos³ a fim de investigar e detalhar o papel das relações dialógicas na constituição de textos narrativos. Um estudo que talvez possa, futuramente, ser viabilizado em indicações para o ensino.

¹ Há muitas controvérsias a respeito da denominação “Círculo de Bakhtin”. Vauthier (2007), por exemplo, prefere a expressão “Cercle Bakhtine, Medvedev, Volochinov”, abreviada como “Cercle B.M.V.”, ao entender que assim Medvedev e Volochínov são também contemplados, sem destaque exclusivo para a figura de Bakhtin. Opto, contudo, pela designação “Círculo de Bakhtin” por ser a de uso mais corrente no Brasil.

² Na seção dedicada ao *corpus*, discuto denominações como “narrativas”, “textos narrativos”, “redações narrativas”, que emprego para designar as redações, objeto de análise desta tese.

³ Leia-se do Círculo de Bakhtin.

A opção por textos de vestibulandos como *corpus* de análise se relaciona com esse objetivo de fazer uma reflexão teórica, mas que tem uma face voltada para a educação. Como pondera Brito (2011), as redações de vestibular são espaço em que se refletem e refratam certas práticas escolares. Aliás, redações de vestibulandos já haviam sido objeto de interesse no desenvolvimento da pesquisa de mestrado, em que procurei entender melhor os conceitos de gênero discursivo e de estilo.

Naquela oportunidade, examinei redações, dos gêneros dissertação e carta argumentativa, eleitas pela Comissão Permanente para os Vestibulares Unicamp (Comvest) como as melhores dos vestibulares realizados pela instituição entre os anos de 1999 e 2006. Essas melhores redações encontram-se publicadas em coletâneas organizadas pela Comvest. Entre os textos que a cada ano a Comvest selecionava como os melhores também havia redações do gênero narração, mas estas não foram contempladas na pesquisa de mestrado, pois, tendo em vista o tempo disponível para o desenvolvimento da pesquisa, restringi-me às dissertações e cartas, que, de algum modo, aproximam-se por seu caráter argumentativo, o que viria a facilitar a análise de seus aspectos estilísticos e de gênero.

Em algum sentido, a pesquisa atual complementa a investigação realizada no mestrado ao agora contemplar as narrativas, ainda que o enfoque da presente investigação seja outro. Se no mestrado procurei regularidades que pudessem caracterizar os gêneros dissertação e carta argumentativa e examinar como as escolhas estilísticas dos candidatos se relacionam com o gênero discursivo em que escreviam, no estudo atual me volto especialmente para a questão das relações dialógicas nas narrativas. O interesse primordial deste trabalho é discutir a importância das relações dialógicas na constituição de narrativas, do que se poderá indagar, no futuro, se e como essa é uma questão relevante para as práticas de ensino e narração.

Nesse sentido, o *corpus* da pesquisa me interessa na medida em que pertence ao âmbito do escolar, pois, mesmo que redigido fora da escola, a redação reflete e refrata muito do ambiente escolar no qual foi ensinada e do qual resulta (cf. BRITO, 2011). Esse *corpus* denuncia, assim, o interesse em se conjugar as reflexões bakhtinianas com o interesse pelo ensino da língua. Embora o trabalho a que me proponha não chegue a aprofundar considerações pedagógicas, não deixa de um objetivo a ser considerado que as

discussões empreendidas neste texto possam vir, mesmo que mais tarde ou indiretamente, a se refletir em sugestões para o ensino de língua.

A escolha desse *corpus* se coaduna também com os objetivos da pesquisa, pois o caráter narrativo dessas redações facilita a comparação com os exemplos bakhtinianos, principalmente oriundos de textos narrativos. Além disso, como se tratam dos “melhores” textos do vestibular é provável que seus autores consigam estabelecer adequadamente vínculos dialógicos, apresentando, apenas para mencionar um exemplo, um adequado diálogo com a proposta de escrita da prova.

É preciso alertar, ainda, que as análises realizadas nesta investigação não têm o mesmo viés das avaliações a que os candidatos estão sujeitos no exame do vestibular, nem se pretende explicar a razão da boa avaliação desses vestibulandos, tampouco se propõe a desnudar possíveis técnicas de ensino da “boa” escrita. De outro lado, justamente por não se estar sob o olhar institucional da Comvest, que avalia os textos com objetivos de selecionar candidatos, o exame realizado neste trabalho pode lançar outras luzes sobre esses textos.

Por meio de outra perspectiva, ao analisar as redações, pretendo explicitar que as relações dialógicas são um fenômeno complexo, sendo os vínculos dialógicos tanto internos quanto externos. Todo enunciado está ligado a vozes exteriores, seja por retomar (mostrada ou veladamente) palavras anteriores, alheias ou próprias, seja por se lançar à resposta futura. Porém, para além disso, é necessário considerar como se dão os arranjos dialógicos no interior dos textos, pois cada texto é configurado de modo único em termos da organização das vozes que o compõem.

Acredito que, em textos narrativos, é possível ver isso de maneira clara, quando se observam as relações dialógicas entre as vozes de autor, narrador e personagens. O narrador pode, por exemplo, retomar a voz de uma personagem, seja para concordar ou discordar dela. As personagens, comumente, no desenrolar narrativo rememoram discursos seus ou de outras personagens. No interior do texto, portanto, há relações dialógicas, já que autor, narrador e personagens são partícipes da narrativa. Isso não significa que uma narrativa não estabeleça vínculos exteriores. Basta pensar que, por vezes, narrador e personagens se referem a textos exteriores ou a acontecimentos históricos. Porém mesmo a referência a

essas palavras alheias expõe o modo de organização dialógica do texto em que se retomam essas vozes, pois há uma singularidade na maneira como as vozes são dialogicamente organizadas no texto.

O objetivo geral desta tese é investigar e detalhar o papel das relações dialógicas na constituição de narrativas de vestibulandos. Para isso, abordo os seguintes pontos: (i) como se dão as relações dialógicas estabelecidas entre os discursos de autor, narrador e personagens?; (ii) como os tipos e variantes de discurso expõem as interações dialógicas? e (iii) quais as possíveis relações dialógicas estabelecidas entre as redações e vozes externas às narrativas?

Para condução dessa reflexão, baseio-me especialmente em duas obras do Círculo: *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1929/1963) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV⁴, 1929), em que textos narrativos são os exemplos preferenciais, quando se debatem questões referentes às relações dialógicas. Procurando me aprofundar nessa discussão, busquei me familiarizar com as referências literárias citadas por Bakhtin/Volochínov. Dentre os autores mencionados nas obras do Círculo, a figura de Dostoiévski se destaca, motivo pelo qual me dediquei especialmente à leitura de suas obras, no intuito de conseguir, acercando-me dessa literatura, compreender melhor certas colocações do Círculo, em que tantas vezes trechos, personagens e características dostoiévskianas são mencionados.

Além de diversos textos de Dostoiévski, li também obras de autores como Gógol e Tolstói, procurando exemplos de certos fenômenos linguísticos mencionados em *Marxismo e filosofia da linguagem*. A leitura dessas obras foi, entretanto, pontual, diferentemente da leitura de Dostoiévski a que me detive com mais afinco.

Se muitos dos apontamentos sobre o caráter dialógico da linguagem são exemplificados nos textos do Círculo a partir de textos literários, com especial destaque para a prosa dostoiévskiana, interessava, então, investigar como as relações dialógicas vislumbradas nesses exemplos se apresentariam nas redações dos vestibulandos. Apesar das diferenças de gêneros e da distancia temporal que separa as novelas e romances literários,

⁴ A autoria da obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) ainda é objeto de disputa. Mantenho a dupla entrada – Bakhtin/ Volochínov – por acreditar que por ora não há respaldo suficiente para se decidir a respeito da controversa autoria desse e de outros títulos dos integrantes do Círculo de Bakhtin (A respeito, ver GRILLO, 2012).

de um lado, das redações, de outro, o caráter narrativo e a dialogicidade intrínseca a qualquer enunciado permitem examinar as relações dialógicas nas redações tomando por base os estudos bakhtinianos, desde que se observem as discrepâncias entre os textos dos vestibulandos e os exemplos bakhtinianos.

O intuito desta pesquisa não é somente o de assumir determinados postulados do Círculo para empregá-los no exame de narrativas de vestibulandos, mas, por meio dessas redações e em comparação com textos de Dostoiévski e de outros autores, refletir sobre certos apontamentos bakhtinianos. Não que se pretenda confrontar colocações do Círculo, apontando possíveis “falhas”. Apenas se permite ver que cada exemplo, cada dado, cada enunciado, por seu caráter único e singular, pode exigir uma flexibilização dos conceitos, uma mobilização da teoria. Até mesmo porque a unidade e a continuidade da teoria dependem de sua capacidade de se renovar com os exemplos.

O desafio, portanto, é realizar uma investigação que parta das postulações bakhtinianas sem, contudo, esperar que as redações se encaixem em todas as premissas, em uma espécie de confirmação da teoria previamente definida. Justamente por serem diferentes dos exemplos literários comumente empregados nos textos do Círculo, as redações podem descortinar outras possibilidades e limites da teoria bakhtiniana.

À medida que executei a pesquisa, acabei por “organizar” certos apontamentos presentes em *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem*. Nesses textos são encontrados vários aspectos relevantes para análise das relações dialógicas: (i) as diferentes amplitudes do diálogo (microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo); (ii) os diversos modos de orientação da palavra para o referente ou para a palavra do outro (discurso orientado para o referente, discurso objetificado, discurso bivocal); (iii) os diferentes espaços composicionais em que se estabelecem as relações dialógicas (na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens); (iv) os diversos tipos e variantes de discurso (discursos direto e indireto com suas inúmeras variantes) por meio dos quais se textualizam os vínculos dialógicos. Mesmo que esses pontos não sejam explicitamente colocados nos textos do Círculo como uma sistematização metodológica, parece possível antever um caminho de pesquisa a ser buscado através desses aspectos. Nesse sentido, pode-se até dizer

que esta tese esboça, a partir dos textos bakhtinianos, uma metodologia de pesquisa, desde que se entenda tratar-se de uma apropriação particular das postulações do Círculo, em cujos textos não se explicita realmente tal itinerário de pesquisa.

De certo modo, a presente tese integra teoria, metodologia e análise. E trata-se de uma integração nada tranquila. Isso porque a teoria não é tomada como uma regra a ser aplicada à análise. Diversas vezes, os postulados bakhtinianos são problematizados na análise, o que, aliás, era de se esperar dada a diferença entre os exemplos expostos nos textos do Círculo e as redações que compõem o *corpus* da pesquisa. Também a questão metodológica é complexa, pois o que estou chamando de metodologia não está tão explícito ou esquematicamente organizado, quanto se poderia esperar sob uma visão galileana de ciência. Ao falar de metodologia, refiro-me à organização das seguintes discussões bakhtinianas, a partir das quais realizei a análise das redações: as diferentes amplitudes do diálogo, os díspares modos de orientação para a palavra do outro, os variados espaços composicionais em que se dão as interações entre a voz do autor e a voz citada, os diversos tipos e variantes de discurso empregados para viabilizar as relações dialógicas. Desse modo, teoria, análise e metodologia aparecem unidas e problematizadas, já que a metodologia emerge da tentativa de uma exposição organizada da análise, a qual não apenas assume a teoria bakhtiniana, mas também a questiona.

Além desse capítulo introdutório, esta tese conta com outros seis. No segundo, discorro sobre a metodologia. Uma metodologia que, por se pretender exclusivamente bakhtiniana, precisa ser justificada, mais do que simplesmente explicada ou exposta, dado ser corriqueiro apontar a ausência de qualquer método ou metodologia nos textos bakhtinianos. Aliás, isso não é mesmo de se estranhar, uma vez que alguns chegam até a negar a possibilidade de se falar em uma teoria bakhtiniana, alegando que Bakhtin foi mais pensador que teórico, mais filósofo que linguista⁵. Ao que parece, isso se deve a uma interpretação parcial. O fato de Bakhtin e de seus companheiros de Círculo se enveredarem

⁵ Para atestar como (até) esse ponto relacionado ao Círculo é “polêmico”, veja-se que Schnaiderman (1997, p. 17), por exemplo, acredita que o termo “pensador” seja o mais adequado para designar Bakhtin. “Pensador” seria, inclusive, uma expressão mais justa que “filósofo”, pois se Bakhtin “soube antecipar muitas colocações da filosofia do nosso século [XX] [...] não chegou a desenvolver suficientemente algumas de suas colocações filosóficas” (SCHENAIDERMAN, 1997, p. 17). No mesmo livro – *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido* – em que foi publicado o texto em que Schnaiderman expressa sua opinião, Frédéric François, em sua tentativa de “recolocar o pensamento de Bakhtin na tradição filosófica” (FRANÇOIS, 1997, p. 196), manifesta posição bastante diversa, quando pergunta “Como chamar Bakhtin?” e afirma “Bakhtin pode ser chamado ‘filósofo’” (FRANÇOIS, 1997, p. 195).

por diferentes áreas do conhecimento – algo incomum hoje, quando a segmentação do conhecimento é reforçada por discursos e práticas – não implica que eles sejam menos “teóricos”. Também o caráter supostamente “filosófico” de alguns textos bakhtinianos – provavelmente se faça essa afirmação tendo-se em mente especialmente o texto *Para uma filosofia do ato* (1919/1921) – não valida a asserção segundo a qual Bakhtin não seria (ou não poderia ser considerado) linguista. Os inúmeros trabalhos bakhtinianos dedicados à língua, literária ou não, atestam seu pensamento como de interesse para a área dos estudos linguísticos. No cadinho dessas negativas – Bakhtin não seria teórico, não seria linguista – também aparece a negativa metodológica: nos textos bakhtinianos não haveria método, não se teria metodologia. No confronto a essa crença é que no capítulo 2 procuro justificar a possibilidade de se fazer uma pesquisa com base em uma *metodologia* bakhtiniana. Uma metodologia que não se apresenta totalmente expressa ou “organizada”, mas que pode ser deduzida dos textos bakhtinianos. O caminho dessa dedução dependerá dos anseios do pesquisador, de suas possibilidades de compreensão das colocações bakhtinianas, da rentabilidade que essas possam ter na análise de determinados dados.

A propósito, ainda no capítulo 2, discorro sobre os dados, sobre o *corpus* de pesquisa, justificando a escolha pelas redações narrativas do vestibular Unicamp. Trata-se de um conjunto de textos eleitos pela Comvest como as narrações que melhor responderam às propostas dos vestibulares compreendidos entre os anos de 2000 e 2010. Essas redações encontram-se organizadas em publicações lançadas anualmente pela Comvest como forma de prestigiar os candidatos, cujos textos se destacaram no conjunto dos milhares que a cada ano são avaliados, e também como meio de divulgar o que se espera na redação do vestibular, buscando-se, assim, diminuir em alguma medida a “prática do mistério”⁶ que por vezes cerca o escrever no contexto de vestibular. Ainda neste capítulo, contextualizo a redação no vestibular da Unicamp, comentando a respeito da importância da redação para a nota do candidato, o que tem influência determinante em seu futuro no processo seletivo.

⁶ Teresa Lillis (1999) aponta para uma “prática institucional do mistério” presente nos letramentos acadêmicos, referindo-se ao fato de que ao aluno universitário muitas vezes é solicitado escrever gêneros acadêmicos que se lhe afiguram um verdadeiro “mistério”, na medida em que muitos aspectos linguísticos e extralinguísticos (o que é ou não aceito e porquê) dessas práticas permanecem velados, a serem adivinhados. Apropriando-se da reflexão de Lillis e a transpondo para o contexto do vestibular, é possível também se notar certa prática do mistério, pois a redação do vestibular se apresenta a muitos candidatos como algo nebuloso, seja pelo desconhecimento do que se solicita no vestibular, seja porque muitas universidades fornecem poucas informações aos candidatos, seja porque muitos cursos pré-vestibulares auxiliam na divulgação de verdadeiras lendas a respeito do que seria um bom texto no contexto de um exame seletivo.

Cabe também, nesse esclarecimento, uma reflexão a respeito do próprio certame que supostamente seleciona imparcialmente os candidatos, todos sujeitos à mesma prova, às “mesmas” condições. Nesse tenso contexto de disputa, não é de se estranhar que os candidatos procurem “adivinhar” o que agrada ao corretor, uma figura hipotética a qual dirigem seus enunciados. Essa situação, como se verá, tem implicações importantes na configuração do texto. O candidato parece escrever mais como *candidato* do que como *autor*, pois percebe ou acredita que será julgado mais como *candidato* do que como *autor*.

Após essa contextualização dos dados realizada no segundo capítulo, passo, no terceiro, à análise propriamente dita das redações. Os apontamentos expostos em *Problemas da poética de Dostoiévski* são o principal referencial teórico e metodológico para o exame das redações nesse capítulo, em que tento empregar certas considerações bakhtinianas a respeito da prosa dostoiévskiana na apreciação dos textos dos vestibulandos. Nesse estudo, discorro sobre as relações dialógicas, observando a “extensão” do diálogo – microdiálogo, diálogo, grande diálogo –, os diversos modos de orientação da palavra para o referente ou a palavra do outro (discurso orientado para o referente, discurso objetificado, discurso bivocal) e o *locus* das relações dialógicas – na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, nos diálogos das personagens.

No quarto capítulo, sigo com o exame das redações, mas passo a empreender as análises tendo por principal fundamento teórico e metodológico os apontamentos expostos em *Marxismo e filosofia da linguagem*, em que Bakhtin/Volochínov discorrem a respeito dos tipos e variantes de discurso conjugados nas interações entre a voz própria e a voz alheia. Este capítulo apresenta uma subdivisão importante, através da qual procuro organizar o estudo das relações dialógicas, distinguindo os discursos efetuados através do estilo linear (seção 4. 1) e aqueles verbalizados em estilo pictórico (seção 4.2). Apesar dos problemas inerentes a qualquer separação e classificação, as divisões propostas procuram auxiliar a exposição para facilitar ao leitor sua viagem pelas muitas variantes de discurso elencadas por Bakhtin/Volochínov. Através da análise dos tipos de discurso – direto e indireto – e de suas inúmeras variantes apontadas em *Marxismo e filosofia da linguagem*, mais do que um exame exaustivo desses tipos e variantes, importa ver que, através desses discursos e de seus modos específicos de citação da palavra alheia,

configuram-se relações dialógicas diversas entre a voz do eu e a voz do outro. As formas de citação são um fenômeno linguístico interessante na medida em que permitem divisar exemplos das relações dialógicas. Assim, não interessa tanto apontar se, por exemplo, um discurso é direto retórico ou indireto livre, mas estar atento para as possibilidades linguísticas de apropriação e de citação da palavra outra. Essas possibilidades linguísticas são manifestações (e concretizações) das relações dialógicas.

No capítulo 5, procuro relacionar as discussões dos capítulos 3 e 4, analisando algumas redações, a fim de ver como nesses textos se relacionam os aspectos discutidos: (i) os modos de apropriação e citação da palavra alheia; (ii) a orientação da palavra; (iii) a amplitude do diálogo; (iv) o *locus* das interações dialógicas.

Depois, no sexto capítulo, teço reflexões suscitadas a partir das análises, procurando sintetizar os pontos debatidos, na intenção de explicitar a importância de se analisar as relações dialógicas como um fenômeno multifacetado com diferentes modos de apresentação e manifestação.

O ponto central deste trabalho, portanto, será mostrar que as relações dialógicas são complexas e podem ser estudadas a partir dos quatro aspectos anteriormente citados: (i) a orientação da palavra, (ii) o locus do discurso; (iii) a amplitude do diálogo; (iv) os tipos de discurso. Mesmo não sendo novidade afirmar que qualquer enunciado é dialógico, a importância da presente investigação é atestar que sob o termo “dialogismo” ou sob a expressão “relações dialógicas” há vários aspectos a serem considerados. Mais do que afirmar que todo enunciado é atravessado e constituído por relações dialógicas, o que se destaca nesta tese é o “como” as relações dialógicas podem acontecer – e, portanto, como podem ser estudadas.

Por meio dos exames empreendidos, posso, além disso, no sétimo e último capítulo, abordar algumas polêmicas como a distinção entre dialogismo e intertextualidade e as possíveis diferenças entre dialogismo e polifonia. Certo é que esses temas já foram debatidos *ad nauseam*, mas as redações analisadas no curso da tese são um interessante material para se repensar essas questões. Sem pretender a uma resposta definitiva, acredito que as análises empreendidas suscitarão novas ou outras perspectivas a serem consideradas

nessas polêmicas. Assim, por exemplo, creio que o exame das narrativas mostrará claramente como intertextualidade e dialogismo não se confundem.

A análise das redações pode também trazer novos elementos para o debate da controversa distinção entre polifonia e dialogismo. No exame das redações, nota-se que os textos do vestibulando, mesmo tendo várias características dialógicas, não chegam a compor o conjunto de fenômenos necessários para se configurar o que Bakhtin denomina polifonia. A partir do exame das redações e em confronto com os textos de Dostoiévski, sou levado a acreditar que a polifonia é resultado de um *conjunto* de relações dialógicas, assim como resultado de várias inovações dostoiévskianas, como a nova posição do autor e a representação a partir da autoconsciência do herói. Um texto, como uma redação, possui algumas das relações dialógicas presentes em Dostoiévski, mas apenas o conjunto de todos os pontos indicados por Bakhtin é que configuraria a polifonia. Permanece em aberto se essa mesma configuração seria possível em outros textos, em outros gêneros.

Ainda neste capítulo, finalizo o trabalho discutindo o caráter literário dos textos dos vestibulandos, pois, se em muitos aspectos as redações se assemelham aos textos literários citados por Bakhtin (Volochínov), talvez caiba questionar se as redações narrativas podem ser consideradas literatura. A definição de literatura é também uma polêmica recorrente, que reincidentemente volta à tona. Prova disso são os inúmeros trabalhos que, a exemplo do de Lajolo (1982), tentam responder “O que é literatura?”. Na busca por responder a essa questão, comumente critica-se a eleição de um cânone literário, formado a partir de critérios mais sociais do que propriamente linguísticos ou linguístico-literários. Aliás, parece mesmo difícil dizer que um texto seja literário ao se julgar somente aspectos internos a sua tessitura. Nesse sentido, as redações se apresentam como um material profícuo para a discussão na medida em que, pelo menos no que tange às relações dialógicas, os textos dos vestibulandos se aproximam (muito) dos textos, ditos literários, citados nos escritos bakhtinianos.

De toda a exposição desta tese, o mais importante é que se perceba que as relações dialógicas não são abstratas. São relações que, quando materializadas em textos, expõem as relações sociais e discursivas que se dão entre o eu e o outro, que se dão entre a palavra que considero minha e aquela que sinto como alheia. As relações dialógicas são um caminho

para a metalinguística, como propõe Bakhtin, um caminho para um estudo que se apoia na língua, mas não deixa de observá-la em sua relação fundamental e de princípio com as situações sociais e discursivas que a engendram. Nas relações dialógicas se veem as relações entre os homens através do discurso.

Antes de encerrar esta introdução, uma observação ainda se faz necessária. Decidi aproximar-me especialmente da literatura de Dostoiévski, dada a marcante influência de suas obras nas reflexões do Círculo. Essa opção, porém, é apenas um dos caminhos possíveis, pois Bakhtin e seus companheiros também citam outros autores, como Púchkin e Tolstói, por exemplo, e a consideração das linhas desses escritores possivelmente mostraria diferentes perspectivas sobre os escritos do Círculo. Trata-se, assim, não de um defeito prévio, mas do reconhecimento da imperativa abertura a outras leituras, a outras respostas, tecendo-se sempre o *diálogo inconcluso*.

2 METODOLOGIA E *CORPUS* DE PESQUISA

Pressupõe-se alguma afinidade entre metodologia e *corpus* de pesquisa, uma vez que aquela deve ser adequada para análise deste. Desde já se coloca, então, um problema a esta pesquisa, uma vez que se parte de uma “metodologia” calcada especialmente em exemplos de grandes autores literários para realizar o exame de textos de vestibulandos.

Além disso, como frisei ao empregar aspas na palavra “metodologia”, é discutido o uso desse termo quando se têm por base os escritos do Círculo de Bakhtin. Como especificarei na próxima seção, para se falar em metodologia bakhtiniana é preciso antes se cercar de argumentos, pois para alguns estudiosos não existe essa metodologia. Também para alguns estudiosos é problemático levar as explanações bakhtinianas para outros campos, para além do âmbito literário em que boa parte dessas discussões foram forjadas.

Por isso, a exposição a seguir terá um caráter um tanto argumentativo, procurando justificar a possibilidade de se falar em uma metodologia bakhtiniana, buscando, além disso, validar essa abordagem para o exame de textos de vestibulandos.

2.1 METODOLOGIA DE PESQUISA: UMA POSSIBILIDADE BAKHTINIANA

[...] nunca seria demais dizer que o que temos de melhor para aprender com Bakhtin é o método [...] (RONCARI, 1994, p. xi).

Inicialmente, em uma versão anterior deste texto, falava que mais do que propriamente uma metodologia de pesquisa descreveria um percurso de pesquisa, mostrando os caminhos percorridos nas leituras de textos teóricos do Círculo de Bakhtin, nas leituras de obras de Dostoiévski e de outros autores e nas análises das redações do vestibular Unicamp. Um percurso que mostraria um itinerário de pesquisa, mas que não seria considerado estritamente uma metodologia de pesquisa, no sentido de rigidez a que esse termo pode remeter.

Havia até mesmo esboçado as análises, mas ainda “faltava” a metodologia ou, pelo menos, esclarecer que metodologia era essa. A crença de que análises, realizadas a partir de

postulações do Círculo, ainda carecem de um embasamento metodológico possivelmente é reflexo da leitura de certos comentadores da obra bakhtiniana que amiúde promulgam (ou acusam) uma suposta ausência de metodologia nos escritos do Círculo.

Apenas a título de exemplo, veja-se a seguinte afirmação de Possenti presente em seu prefácio ao conhecido livro de Faraco, *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*:

Então Bakhtin resolveu todos os problemas teóricos e metodológicos? Nada mais anti-bakhtiniano. Pensar assim seria reduzir seu pensamento a um manual, que é o que menos se pode fazer, seja porque continua havendo história e vida, seja porque *seu fraco talvez seja exatamente a falta de decisões metodológicas*. O que não é um problema grave, porque nunca se pretendeu cientista. *Quem sente falta delas que as elabore*. (POSSENTI, 2003, p. 9, grifo nosso).

Como se nota, coloca-se como um possível ponto fraco dos escritos de Bakhtin a “falta de decisões metodológicas”, diante do que caberia a quem “sente falta delas” elaborá-las. O pensamento bakhtiniano é tomado como uma reflexão geral (de caráter filosófico, como se costuma apregoar), algo distante de uma concepção de ciência baseada em teorias e metodologias precisas. O que, na visão de Possenti, não se constitui um problema, pois que Bakhtin nunca se pretendia um cientista. Ao que parece “cientista” aqui se opõe à concepção de “pensador”. Bakhtin seria um pensador, um erudito, que passeia por diversos campos do conhecimento sem se apegar ferrenhamente a aspectos “científicos”, tais como a proposição de teorias ou a explicitação de metodologias, de decisões metodológicas.

Na mesma direção, encontram-se várias observações semelhantes. Entre tantos exemplos possíveis, detenho-me a trazer apenas mais um, que expressa opinião similar à de Possenti:

Ao percorrermos o conjunto de textos das obras de Bakhtin e do Círculo não encontramos, em nenhum dos textos, uma sistematização de um *método científico* propriamente dito, com parâmetros e categorias de análise estabelecidos *a priori* para serem seguidos durante a pesquisa. (ACOSTA PEREIRA, 2012, p. 66, grifo do autor)⁷.

⁷ Apesar dessa ponderação, no curso de sua tese, Acosta Pereira (2012, p. 67, grifo nosso) assume que seu estudo “baseia-se no *método* sociológico de estudo da linguagem do Círculo de Bakhtin”.

Esses julgamentos soam, às vezes, como uma voz generalizada e estabelecida, a ponto de parecer até consensual: não haveria metodologia nos escritos do Círculo. Diante disso, não é de se espantar que os estudos de viés bakhtiniano sejam recorrentemente alvo de questionamentos acerca da metodologia:

“Uma das questões que nos colocam em nossas atividades – bancas, discussões no grupo, falas em eventos, aulas, publicações e até mesmo conversas de corredor – é a questão da [ausência de] metodologia nos escritos de Bakhtin e do Círculo” (SCHERMA; TURATI; MIOTELLO, 2012, p. 8).

A propósito, vale notar que, também em outros campos do estudo linguístico, a questão da metodologia é um problema. Segundo, por exemplo, Marques (2011, p.58), a Análise do Discurso é “uma disciplina que não tem metodologia pronta”. Também na Linguística Textual é difícil sondar qualquer metodologia explícita. Em ambos os casos, a dificuldade em se falar sobre metodologia decorre do próprio objeto de estudo.

A Linguística Textual, por exemplo, já passou por inúmeros interesses de pesquisa, conforme sistematiza Koch (2011, p. 12):

1. texto como frase complexa (fundamentação gramatical)
2. texto como expansão tematicamente centrada de macroestruturas (fundamentação semântica)
3. texto como signo complexo (fundamentação semiótica)
4. texto como ato de fala complexo (fundamentação pragmática)
5. texto como discurso “congelado” – produto acabado de uma ação discursiva (fundamentação discursivo-pragmática)
6. texto como meio específico de realização da comunicação verbal (fundamentação comunicativa)
7. texto como verbalização de operações e processos cognitivos (fundamentação cognitivista)

Para cada uma dessas concepções de texto como objeto de pesquisa, diversa precisa ser a abordagem metodológica. Isso porque existe uma imperativa ligação entre método e dado, conforme observam vários autores. Como pontuam Lakatos & Marconi (1985, p. 120), “o desenvolvimento da ciência pode ser considerado como uma inter-relação constante entre teoria e fato [...]”.

Isso, a propósito, é também reconhecido no campo da Análise do Discurso, conforme sintetiza Orlandi (1988, p. 16): “Há uma relação necessária entre o objeto, as técnicas, a metodologia e a teoria na qual a análise se sustenta”.

Ou conforme explica Marques (2011, p. 61-62, grifo do autor):

Ora, a Análise do Discurso é um campo de pesquisas que não possui uma metodologia pronta. Isso significa que ao lançar mão dos elementos constitutivos do arcabouço *teórico* que balizarão suas análises, o analista do discurso estará ao mesmo tempo alçando os dispositivos *metodológicos*. É o objeto e as perspectivas de pesquisa que vão impondo a teoria, pois em AD, conforme assinalamos, teoria e metodologia são inseparáveis.

Na verdade, teoria e metodologia são inseparáveis em qualquer investigação, mas essa equação se torna especialmente relevante nos estudos em que é difícil explicitar a metodologia. Creio ser justamente o caso de pesquisas baseadas nos escritos do Círculo, que parecem ressentir-se da ausência de uma metodologia.

Em face dessa ausência, caberia, como indica Possenti (2003), elaborar uma metodologia, se esta faz falta? Mas nas análises que já havia empreendido teria eu elaborado (inventado?) alguma metodologia?

Não era assim que percebia o trabalho já realizado. Eu não havia cunhado conceitos, pois seguira indicações presentes nos textos do Círculo. O problema era: isso poderia ser chamado de metodologia? De todos esses questionamentos, fato é que no exame realizado havia seguido indicações expostas em escritos do Círculo, a despeito da afirmação comum acerca da ausência de uma metodologia bakhtiniana. Já havia realizado parte da análise quando precisei “retornar” à reflexão sobre a metodologia.

Segundo Geraldi (2012, p. 24) também “é dispor de uma metodologia”, quando as descobertas só se tornam explicitáveis “*a posteriori* na dialética da exposição, quando se ordenam o que pode ter sido descoberto desordenadamente”. Essa observação é bastante apropriada no caso desta pesquisa, já que a metodologia é resultado da ordenação das descobertas. À medida que busquei em *Problemas da poética de Dostoiévski* e em *Marxismo e filosofia da linguagem* aspectos relevantes para pensar as relações dialógicas nas redações, acabei organizando algumas postulações do pensamento bakhtiniano, que ordenadas podem figurar em certo sentido como metodologia.

No desenvolvimento da pesquisa procurei empregar conceitos oriundos de textos do Círculo para confrontá-los com exemplos de redações, almejando uma interação entre análise e discussão teórica. Para realizar esse movimento, organizei alguns conceitos bakhtinianos, a fim de ordenar a exposição. Um ordenamento que se configura em algum sentido como um percurso metodológico, na medida em que expõe de modo organizado certas observações bakhtinianas importantes para o estudo das relações dialógicas.

Toda a metodologia desta tese nasceu, portanto, dos textos bakhtinianos, como me disponho a mostrar. Inicialmente sublinho que o próprio subtítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem* traz o termo “método”: “Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem”⁸. Isso pode indicar, senão a facilidade, pelo menos a possibilidade de se vislumbrar nesse texto caminhos metodológicos.

Segundo Miotello (2012, p. 165), também em *Problemas da poética de Dostoiévski* Bakhtin apresenta certos movimentos metodológicos, que revelam “que aqui tem um caminho de pesquisa, tem uma metodologia, tem um jeito diferente, próprio das ciências humanas”. Qual seria esse caminho, essa metodologia presente em *Problemas da poética de Dostoiévski*? Qual seria o “método sociológico” exposto em *Marxismo e filosofia da linguagem*? Será possível falar em uma metodologia bakhtiniana?

Questões complexas para se responder de uma vez por todas, com uma última palavra. Como costuma ser em relação a quase todas as questões que envolvem o Círculo, a pergunta já soa capciosa e respondê-la certamente suscita vívidos debates. Para restringir um pouco a discussão, focalizarei a questão da metodologia apenas a partir de *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem*, as duas obras do Círculo a que mais me dediquei no curso da pesquisa.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* pouco aparece a palavra “metodologia” ou termos relacionados. Uma das poucas ocorrências se dá logo no início do capítulo “O discurso em Dostoiévski”, quando Bakhtin (1929/1963, p. 207) anuncia: “Algumas considerações metodológicas prévias”. Na sequência, Bakhtin discorre sobre as relações dialógicas que se apresentam na obra de Dostoiévski, sugerindo a necessidade de um estudo

⁸ Devo essa observação à professora Maria Inês Campos Batista, quando de sua fala na IV Jornada de Estudos Bakhtinianos, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, nos dias 25 e 26 de novembro de 2013. Posteriormente li texto de Miotello (2008), que também destaca a presença da palavra “método” no subtítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem*.

que vá além da linguística para entender certos fenômenos como o do discurso bivocal presente na obra do romancista russo. Para Bakhtin (1929/1963, p. 208), uma abordagem estritamente linguística é insuficiente para analisar as “relações dialógicas” que “são objeto da metalinguística”. Depois de falar brevemente sobre essas relações dialógicas, Bakhtin (1929/1963, p. 211) afirma: “Aqui concluímos as nossas observações metodológicas prévias. O que temos em vista será aclarado pelas nossas análises concretas subsequentes”.

Nas poucas páginas entre o anúncio das “considerações metodológicas prévias” – na página 207 da edição utilizada – e a conclusão dessas “observações metodológicas prévias” – na página 211 –, Bakhtin explana acerca do que seriam as relações dialógicas, sem se preocupar em explicitar um método de análise. Disso é cabível depreender duas hipóteses. Uma é que para Bakhtin metodologia talvez não seja algo tão prescritivo como se costuma considerar. Outra é que a metodologia decorra da própria análise dos dados, sem a necessidade de uma exposição prévia, pois Bakhtin afirma que as “análises concretas subsequentes” esclareceriam as “considerações metodológicas”. É como se a metodologia e análise se concretizassem conjunta e concomitantemente. Assim, a “metodologia” bakhtiniana poderá ser buscada ou apreendida pelo pesquisador, ainda que não se apresente de modo tão explícito. Exceção feita à classificação, oferecida por Bakhtin (1929/1963, p. 228-229), dos possíveis tipos de discurso presentes na prosa literária: discurso direto orientado para o referente, discurso objetificado e discurso bivocal.

Além dessa tipologia, em um esforço para explicitar a “metodologia” bakhtiniana expressa (ou subentendida) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, busquei outras questões analisadas por Bakhtin na obra de Dostoiévski, para tentar empregá-las no exame das redações.

Valendo-me de apontamentos presentes neste texto de Bakhtin, proponho realizar a análise a partir de aspectos como os da “extensão” do diálogo – microdiálogo, diálogo, grande diálogo – e do *locus* das relações dialógicas: na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens. Isso não foi proposto explicitamente por Bakhtin como uma metodologia, mas penso que esses pontos são interessantes para a avaliação das relações dialógicas, para o exame da interação entre a voz do eu e a voz do outro. Além disso, leva-me também a pensar assim o fato de Bakhtin fazer suas colocações

criticando as formas como a obra de Dostoiévski vinha sendo estudada, o que pode sugerir que ele está propondo um novo modo (método) de análise.

Além de *Problemas da poética de Dostoiévski*, é a obra *Marxismo e filosofia da linguagem* que mais utilizei para realizar as análises. Obra essa que, conforme mencionado, tem como subtítulo “Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem”, destacando a intenção de se discutir, e talvez propor, métodos para uma análise linguística por meio de viés sociológico.

Ainda assim, em texto introdutório ao livro, Marina Yaguello⁹ (1977) passa ao largo da questão do “método” quando focaliza ser “muito revelador” nesse subtítulo que se trata “de um livro sobre as relações entre a linguagem e a sociedade”. A questão do método permanece silenciada.

Nessa mesma edição de *Marxismo e filosofia da linguagem* consta um “Prefácio”, assinado por Roman Jakobson, que afirma:

Dostoiévski é o herói preferido de Bakhtin e a maneira com ele o define caracteriza, ao mesmo tempo e da forma mais justa, sua própria metodologia científica: “Nada lhe parece acabado; todo permanece aberto, sem fornecer a mínima alusão a uma solução definitiva” (JAKOBSON, 1977, p. 10).

A colocação de Jakobson insinua que o livro, apesar do subtítulo, não encerra qualquer abordagem metodológica ou método “acabado”. A recorrente ideia de que os textos do Círculo não trazem abordagens metodológicas nasce e revive em pontuações como essa que se enunciam mesmo em um livro que pretende, senão definir, pelo menos colocar em questão os “problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem” (grifo nosso).

É por isso que ao falar em “metodologia” nos textos do Círculo se tem a impressão de estar lutando contra uma verdade obscura ou difusa, muitas vezes aceita, segundo a qual não há método/metodologia nos textos bakhtinianos. Envidando esforços para contestar essa ideia, passo a discorrer sobre minha percepção da metodologia exposta nas páginas de *Marxismo e filosofia da linguagem*.

⁹ Marina Yaguello foi responsável pela tradução de *Marxismo e filosofia da linguagem* para o francês. A versão francesa foi a principal base para a tradução em língua portuguesa realizada por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929).

Já bem no primeiro parágrafo do texto, Bakhtin/Volochínov (1929, p. 25, grifo do autor) se colocam como tarefa esboçar “os *procedimentos metodológicos*” para “uma reflexão aprofundada sobre a linguagem”. Para isso, questionam-se: “No que consiste o objeto da filosofia da linguagem? [...] Que metodologia adotar para estudá-lo?” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 71).

Buscando responder a essas questões, Bakhtin/Volochínov passam a criticar duas orientações de estudos linguísticos, a do “objetivismo abstrato” e a do “idealismo subjetivista”. A primeira, signatária dos estudos saussurianos, veria a língua como um sistema abstrato, teoricamente construído como abstração em que se procura ignorar as singularidades que cada falante possa impingir à língua. Interessaria o que da língua fosse regular e estável. Já o subjetivismo idealista, segundo Bakhtin/Volochínov, procura – quase em oposição ao objetivismo abstrato – o que a língua tem de mutável, de criativo. Criatividade essa ligada às individualidades dos falantes que realizam a linguagem. Resumindo, e inevitavelmente simplificando e empobrecendo as duas perspectivas, dir-se-ia que o objetivismo abstrato procura a regularidade na língua, mas se afasta dos indivíduos falantes, enquanto o idealismo subjetivista enfatiza o indivíduo, mas ignora o caráter social da linguagem.

Ao criticar essas duas perspectivas, Bakhtin/Volochínov estão buscando responder às questões: qual o objeto da filosofia da linguagem? Qual a metodologia para estudá-lo? Acredito que a resposta dada por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 127) à primeira questão é a seguinte: “A interação verbal constitui [...] a realidade fundamental da língua”. Isso porque na interação verbal se conjugam tanto o caráter social da linguagem quanto sua realização individual pelos falantes. A interação verbal é possível pelo “sistema” de signos partilhados pelos locutores, mas essa interação verbal só se realiza dentro de um contexto específico de comunicação em que os interlocutores flexibilizam a língua de acordo com seus objetivos e possibilidades particulares.

São necessários, então, novos modos de análise, uma nova metodologia, já que a realidade da língua é a interação verbal – e não um sistema abstrato, como propunha o objetivismo abstrato, nem um fato psicológico e individual, como supunha o idealismo subjetivista. Uma nova metodologia que será ilustrada a partir do problema da citação do

discurso alheio, quando, na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929, p. 143), Bakhtin/Volochínov procurarão realizar, como sugere o subtítulo dessa terceira parte, uma “tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos”.

Bakhtin/Volochínov (1929, p. 149, grifo nosso) acreditam que através do estudo do discurso citado se pode “trazer à luz um *potencial metodológico* oculto”. Observam ainda que o “*interesse metodológico* excepcional que apresentam esses fatos [os modos de citação do discurso alheio] ainda não foi apreciado na sua justa medida” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 149, grifo nosso). Por isso é que se propõem a indicar a “*significação metodológica* e o aspecto revelador desses fatos”, procurando através “desses problemas [...] traçar os *caminhos do método* sociológico em linguística” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 149, grifo nosso).

Diante dessa proposta, Bakhtin/Volochínov passam a estudar os tipos de discurso – direto e indireto – e diversas de suas variantes – discurso direto “monumental”, discurso direto retórico, discurso indireto analisador do conteúdo, discurso indireto analisador da expressão, discurso indireto livre, para citar alguns exemplos. Esse estudo seria uma “tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos”, um exemplo dessa tentativa. Nesse estudo, porém, não se lançam inicialmente premissas metodológicas, para depois ir provando/comprovando com exemplos aquilo que já fora pressuposto. Daí porque possa parecer que essa tentativa de aplicação do “método” não seja metódica ou metodologicamente suficiente.

É por isso que, seguindo os escritos do Círculo, acabei refém das mesmas críticas a eles dirigidas. Como realizei as análises sem me preocupar em esclarecer ou estabelecer *a priori* uma metodologia, é possível que se ressinta a “ausência” de algum método. Por outro lado, porém, como procurei “organizar” algumas das indicações bakhtinianas, é possível também que alguns encontrem nesta tese uma metodologia, uma solução para as censuras dirigidas à falta de método em Bakhtin. Pode parecer que a organização desta pesquisa é passível de ser empregada como um método. O ordenamento através do qual analisei algumas relações dialógicas pode soar com um método, um caminho de pesquisa. Creio que se trata de um caminho, sim. Porém é preciso lembrar que esse itinerário não é resultado do decalque de uma proposta explícita nos textos bakhtinianos. O caminho de pesquisa que

tracerei nasce sob o signo da particularidade de minha interpretação e de minhas intenções a partir das leituras de Bakhtin. Além disso, como qualquer caminho, faz-se passo a passo e ainda continua.

É válido, assim, discorrer um pouco sobre esse percurso de pesquisa, sobre as veredas percorridas, através das quais se chega à sistematização (provisória) que apresento nesta tese.

Desde a graduação, através de projetos de iniciação científica, e também na pesquisa no mestrado, vinha estudando textos do Círculo. Notei, assim, que Dostoiévski era citado em muitos dos textos bakhtinianos e isso me chamou a atenção. Pensei, então, em me dedicar à leitura de obras de Dostoiévski, para que assim pudesse entender melhor as postulações do Círculo, em que a literatura dostoiévskiana é recorrentemente utilizada para exemplificar fenômenos da linguagem. Além disso, interessava-me estudar a linguagem com vistas ao ensino, mesmo que nesta tese não se chegue, de fato, a afiançar propostas de ensino.

Surgiu, assim, a ideia de estudar as narrações do vestibular Unicamp, publicadas em coletâneas de textos pela Comvest¹⁰. Essas redações surgiram como um material interessante para reflexão por diversos motivos: (i) já tinha algum conhecimento a respeito dessas redações, pois as havia lido durante o mestrado, ainda que não as tivesse analisado naquela oportunidade; (ii) provavelmente as redações mostrariam explicitamente os dialógicos com a coletânea¹¹ que subsidia a proposta de escrita do vestibular, pois é exigido dos candidatos o diálogo com essa coletânea; (iii) tratava-se de textos narrativos, o que talvez pudesse facilitar a comparação com os textos dostoiévskianos examinados por Bakhtin, já que esses textos também eram narrativos. Arquitetei, assim, um projeto de pesquisa que conjugasse Bakhtin, Dostoiévski e, em alguma medida, o interesse pelo ensino (representado pelas redações do vestibular Unicamp).

Tratava-se, contudo, naquele momento de um projeto bastante arriscado na medida em que eu não tinha conhecimento algum da literatura dostoiévskiana, tampouco sabia se

¹⁰ Mais informações sobre essas redações são dadas na seção que trata do *corpus* da pesquisa.

¹¹ No curso desta tese, a palavra “coletânea” pode se referir a dois conjuntos de textos diferentes: (i) o conjunto de redações selecionadas como as melhores e publicadas pela Comvest em pequenos livros, que reúnem essas redações; (ii) o conjunto de textos, fragmentos de textos, poemas e imagens, que integram as propostas de escritas dos vestibulares Unicamp e que devem ser utilizadas pelos candidatos na confecção de seus textos. No início do parágrafo, por exemplo, refiro-me ao livro composto pelas melhores redações, já nesta segunda ocorrência se tratam dos textos a partir dos quais os candidatos podem compor as redações.

conseguiria encontrar nos textos bakhtinianos algo a partir do que pudesse relacionar ou comparar as obras dostoiévskianas às redações do vestibular. Assim, iniciei minha aventura pelos escritos de Dostoiévski, decidido inicialmente a ler as seguintes obras: *Gente Pobre* (1846a), *Memórias do subsolo* (1864), *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869) e *Os irmãos Karamázov* (1881). A ideia era seguir um critério cronológico, pautando-me pela ordem de publicação dos textos, procurando ler desde a primeira novela, *Gente Pobre*, passando pelas outras listadas, até chegar ao último romance dostoiévskiano, *Os irmãos Karamázov*. Contudo, se esse princípio da leitura por ordem cronológica foi importante como norteador, tal parâmetro foi flexibilizado, já que, após ler essas cinco obras de Dostoiévski, decidi ler tantas quantas fossem possíveis durante o período de realização deste doutorado. Voltei-me, então, novamente ao critério cronológico para escolher as próximas leituras, ainda que por vezes tenha optado por ler um ou outro texto “fora” dessa ordem, seja pela dificuldade em encontrar uma boa tradução, seja pelo interesse que o título me despertava.

Concomitantemente a essas leituras de Dostoiévski, dedicava-me aos textos do Círculo, elegendo, pela obviedade de sua relação com a literatura dostoiévskiana, a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* como primeiro aporte teórico. Nessa tese de Bakhtin encontrei vários aspectos interessantes para formular uma comparação entre as relações dialógicas apontadas por Bakhtin em Dostoiévski e aquelas que poderia vir a descobrir nas redações do vestibular Unicamp. Foi em *Problemas da poética de Dostoiévski* que encontrei as questões sobre as relações dialógicas em termos de (i) microdiálogo, diálogo, grande diálogo; (ii) dos tipos de discurso da prosa: (a) discurso direto orientado para o referente, (b) discurso objetificado, (c) discurso bivocal; (iii) do *locus* das relações dialógicas: (a) na autoenunciação do herói, (b) no discurso do narrador e (c) no diálogo entre as personagens. Essas questões responderiam, assim, a uma das questões propostas para este trabalho, a questão de conjugar as ponderações de Bakhtin acerca da prosa dostoiévskiana com o exame a que me propunha das redações dos vestibulandos. Através desses pontos, eu pude começar a examinar as redações, comparando-as com os textos dostoiévskianos, a partir dos quais Bakhtin formulara sua argumentação sobre a prosa de Dostoiévski.

Nesse momento, porém, imaginei que a pesquisa seria enriquecida caso eu me aventurasse por outras obras bakhtinianas. Por algum motivo, decidi olhar mais detidamente para *Marxismo e filosofia da linguagem*. Realmente não consigo me lembrar da razão por essa opção no momento em que resolvi “complementar” a análise das redações. Talvez essa escolha seja um eco das vozes de comentadores da obra do Círculo que apontam relações entre *Marxismo e filosofia da linguagem* e *Problemas da poética de Dostoiévski*. Na orelha da edição de *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929), por exemplo, lê-se: “o leitor encontrará aqui vários pontos comuns com a Poética de Dostoiévski”.

De *Marxismo e filosofia da linguagem*, a parte que mais me interessou foi a terceira, em que Bakhtin/Volochínov exemplificavam o caráter dialógico da linguagem através do exame do discurso citado. Nessa terceira parte do livro, encontrei referências a várias formas de apropriação do discurso alheio, o que me pareceu importante para discutir a questão das relações dialógicas na medida em que essas “formas usadas na citação do discurso [...] refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 152, grifo do autor).

Ao investigar as formas de apropriação e de citação do discurso alheio no discurso próprio, ter-se-ia a oportunidade de revelar modos pelos quais as relações dialógicas podem ser textualizadas. O fenômeno do discurso citado expõe aspectos importantes acerca das possibilidades que a língua apresenta para assimilar o discurso alheio, citando-o com uma maior ou menor evidência, apropriando-se dele com uma maior ou menor autonomia, acentuando essa voz alheia com diferentes matizes.

Para abordar a questão do discurso citado, procurei organizar alguns tipos e variantes de discursos abordados por Bakhtin/Volochínov. Para isso, parti da separação primária proposta pelos autores, que dividem as formas de relacionamento com a palavra do outro em “estilo linear” e “estilo pictórico”. No primeiro, os limites entre o discurso citado e o discurso que cita seriam mais claros; no segundo, esses limites seriam mais tênues. Tendo por base essa divisão de princípio, tentei organizar os inúmeros tipos e variantes de discurso que Bakhtin/Volochínov citam como possíveis para marcar as interações entre a palavra do eu e a palavra do outro. Em *Marxismo e filosofia da*

linguagem, os tipos de discurso – direto e indireto – e suas variantes – discurso direto retórico, discurso direto monumental, discurso indireto analisador do conteúdo, discurso indireto analisador da expressão, discurso indireto livre, etc. – não são sistematicamente elencados como pertencendo ao estilo linear ou pictórico, por isso a organização que proponho vem de minha leitura e interpretação.

A despeito das possíveis falhas e problemas que essa organização possa ter, o ordenamento desses tipos e variantes do discurso possibilitou-me comparar cada ocorrência apontada por Bakhtin/Volochínov com exemplos do *corpus* desta pesquisa. Assim, por exemplo, se em *Marxismo e filosofia da linguagem* era mencionado um tipo de discurso denominado “discurso direto retórico”, procurei observar os exemplos dados por Bakhtin/Volochínov e confrontá-los com exemplos que encontrei nas redações. Nesse processo, por vezes me vi na necessidade de procurar exemplos para variantes de discurso que eram apontadas por Bakhtin/Volochínov, mas que não eram exemplificadas pelos autores.

Ao falar, por exemplo, da “corrente decorativa” do estilo pictórico, Bakhtin/Volochínov comentam que essa corrente se fazia presente em textos de Gógol, mas não traziam exemplos do autor para exemplificar essa questão. Por isso procurei, na medida do possível, exemplos que “complementassem” a exposição de Bakhtin/Volochínov, como nesse caso que, como se verá à frente, trago um excerto da novela gogoliana *O capote*, para ilustrar a “corrente decorativa” e seu modo típico de relacionamento com o discurso do outro.

Ao fazer esse movimento, expandi o interesse da tese para além de Dostoiévski. Porém é preciso mencionar ainda mais uma vez: se me acerquei da literatura dostoiévskiana através de leitura de diversas obras, no caso dos demais autores essas leituras foram bem mais pontuais. Estas últimas leituras estiveram circunscritas apenas ao objetivo de encontrar exemplos para aquilo a que Bakhtin/Volochínov tinham se referido em sua exposição de *Marxismo e filosofia da linguagem*.

Enfim, ao descrever esse percurso de pesquisa, procuro mostrar que, apesar da proclamada ausência de método nos escritos bakhtinianos, *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem* forneceram conceitos que julgo relevantes

para pensar as relações dialógicas. Posso dizer assim que não apenas a fundamentação teórica, mas também a metodologia desta pesquisa decorre de escritos bakhtinianos.

De todo modo, se adoto indicações metodológicas expressas nos textos do Círculo de Bakhtin, ao mesmo tempo procuro entender se esses princípios são aplicáveis a outros materiais, diferentes dos escolhidos por Bakhtin e seus companheiros para ilustrar suas teses. Assim, se obras literárias – com destaque para as de Dostoiévski – são o material mais frequentemente utilizado como exemplos nas explicações do Círculo, pretendo observar se essas discussões podem ser transpostas e aplicadas a outro material como as redações do vestibular da Unicamp.

A partir do objetivo geral de investigar e detalhar o papel das relações dialógicas na constituição de narrativas de vestibulandos, busco no desenvolvimento dessa investigação abordar os seguintes pontos:

- *Como se dão as relações dialógicas estabelecidas entre os discursos de autor, narrador e personagens?*

Para discorrer sobre esse ponto, recorro às observações presentes em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929/1963), quando Bakhtin se propõe examinar:

a) a relação entre os discursos de autor, narrador e personagens, a partir dos seguintes tipos de discurso: (i) discurso direto imediatamente orientado para o seu referente como expressão da última instância semântica do falante – que abreviarei como discurso orientado para o referente, (ii) discurso objetificado (discurso da pessoa representada), (iii) discurso orientado para o discurso do outro (discurso bivocal);

b) a amplitude em que se estabelecem as relações dialógicas na prosa literária: nos microdiálogos das personagens, nos diálogos composicionalmente expressos na obra, no grande diálogo do romance;

c) o *locus* da interação dialógica: na autoenunciação do herói, (iii) no discurso do narrador e (iii) no diálogo entre as personagens;

- *Como os tipos e variantes de discurso expõem as interações dialógicas?*

Para esse exame me apoio em colocações presentes na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, em que Bakhtin/Volochínov discorrem a respeito das formas de

retomada da palavra do outro, explorando as particularidades dos discursos direto e indireto empregados nessa retomada.

• *Quais as possíveis relações dialógicas estabelecidas entre as redações e vozes externas às narrativas?*

Para essa discussão, além da questão do “grande diálogo da época” presente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, também recorrerei a explicações expostas em *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, [1952-1953]), quando procuro discutir como as redações se relacionam dialogicamente com enunciados externos, tais como a proposta e a coletânea do vestibular, além de se referirem a textos (sobretudo literários) externos. Se anteriormente não enfatizei o emprego do ensaio *Os gêneros do discurso* é porque este e outros textos bakhtinianos serão referenciados mais pontualmente, enquanto *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem* compõem, por assim dizer, a base principal desta pesquisa.

Para a avaliação desses pontos, cotejo redações e excertos de redações com trechos das obras de Dostoiévski e de outros autores. Às vezes emprego os exemplos literários já fornecidos nos textos bakhtinianos, outras vezes tomo a liberdade de citar exemplos que escolhi nas obras de Dostoiévski e de outros autores.

Ou seja, para desenvolver essa exposição, precisei optar por certas redações e por determinados trechos da obra de Dostoiévski e de outros autores. A escolha das redações se deu a partir da leitura e da comparação entre elas, selecionando-se as que me pareceram mais convenientes para ilustrar os pontos que pretendia debater. Nos casos em que elegi trechos literários para exemplificar a discussão, parti principalmente das indicações dos textos bakhtinianos, mesmo que esses textos não trouxessem explicitamente os exemplos. Assim, por exemplo, quando em *Marxismo e filosofia da linguagem* se menciona a *Canção da Batalha de Igor*, mas não se traz nenhum exemplo desse poema, o que fiz foi procurar no texto trechos que pudessem ilustrar a discussão.

Tanto nos casos em que elegi trechos literários para exemplificar os comentários do Círculo quanto na opção por certas redações, as escolhas são um tanto quanto subjetivas, pois selecionei determinados dados, determinados textos, determinadas passagens que se “destacaram” a meus olhos, baseando-me, muitas vezes, em “elementos imponderáveis:

faro, golpe de vista, intuição”, em “formas de saber tendencialmente *mudas* – no sentido de que [...] suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas” (GINZBURG, 1986, p. 179, grifo do autor). Por isso a dificuldade de explicitar todos os princípios dessas escolhas, que, além da comparação, fundam-se também em “faro”, “golpe de vista” ou “intuição”.

Inclusive porque esta pesquisa tem “por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade” (GINZBURG, 1986, p. 155, grifo do autor). Mesmo que se proponha a realizar uma análise das relações dialógicas que possa vir a ser estendida a outros dados, outros gêneros, outras situações, a singularidade dos dados impõe um exame bastante particular de cada redação, de cada texto de vestibulando comentado. Como se verá nas análises, “a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são [...] decisivos” (GINZBURG, 1983, p. 179). É a própria singularidade de cada dado que permite a discussão dos fenômenos linguísticos estudados. Como já pontuado, dada a complexidade da linguagem, cada texto impõe uma análise particular, o que pode implicar, até, em certa flexibilização teórica ou metodológica.

Desse modo, os exemplos selecionados serviram para ilustrar e, concomitantemente, discutir certas colocações expressas nos textos do Círculo de Bakhtin. Procurando responder às questões anteriormente levantadas, muitos exemplos, muitos dados, mostraram-se *cruciais* na medida em que puseram à “prova uma teoria” (POSSENTI, 2002, p. 26). Isso não significa que os dados foram sempre expostos para rejeitar a teoria bakhtiniana, mas que procurei observar se as reflexões bakhtinianas desenvolvidas com base em obras literárias poderiam vir a ser empregadas no exame das redações dos vestibulandos.

Evidentemente na exposição também recorri a *dados rentáveis*, aqueles que têm “por função precípua confirmar as hipóteses originais da teoria [...]” (POSSENTI, 2002, p. 27). Utilizei, assim, redações e fragmentos de obras de Dostoiévski para confirmar certas hipóteses e colocações bakhtinianas.

Na exposição da análise espero que fiquem mais claros alguns conceitos bakhtinianos que podem vir a ser metodologicamente empregados no estudo das relações dialógicas. Lembro que esses conceitos não foram criados por mim, mas encontrados nos

escritos do Círculo. Indicando talvez que nem sempre é fácil ou evidente perscrutar caminhos metodológicos nos textos do Círculo, mas que é possível fazê-lo. Antes de ser um defeito, considero que a sentida “falta” de diretrizes metodológicas nos textos bakhtinianos é um ganho: a cada pesquisador está aberto encontrar seus caminhos, sua(s) metodologia(s) em função dos objetos que pretende analisar.

Espero que a análise a seguir auxilie na exposição de meu caminho metodológico. Um caminho a ser novamente percorrido, a ser contestado, repensado, reformulado. Até mesmo porque conforme notam os comentadores da obra bakhtiniana, “continua havendo história e vida” (POSSENTI, 2003, p. 9), não há nada “acabado”, tudo “permanece aberto” (JAKOBSON, 1977, p. 10).

Abertura, inacabamento que não devem ser confundidos com a negação absoluta de qualquer metodologia em Bakhtin. É possível extrair das ricas discussões do Círculo caminhos metodológicos que existem, sim, embora como quaisquer outros permaneçam sempre abertos e inacabados na história e no devir da vida.

Conforme observa Geraldi (2012, p. 34):

O conhecimento que se obtém não se esgota no próprio objeto tomado para análise. A interpretação construída não se generaliza: permanece particular. Mas os conceitos elaborados na caminhada é que se tornam cognitivamente produtivos e podem se reaplicados na construção de interpretações de outros discursos/textos.

Assim, o que se elabora nesta tese talvez possa ser, com as devidas ponderações, útil também para a “construção de interpretações de outros discursos/textos”.

2.2 *CORPUS* DE PESQUISA: NARRAÇÕES DO VESTIBULAR UNICAMP

Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento.
(BAKHTIN, [1959-1961], p. 307).

Em 1987, através da recém-criada Comissão Permanente para os Vestibulares Unicamp (Comvest), o vestibular Unicamp deixa de ser realizado pela Fundação Universitária para o Vestibular (Fuvest), conforme vinha ocorrendo desde 1977. Desde a

criação de seu vestibular próprio, em 1987, até 2010, o vestibular Unicamp apresentaria três opções para o candidato redigir sua redação: dissertação, narração e carta argumentativa.

Em 1999, em uma iniciativa da Comvest em parceria com a Comissão Brasil 500 da Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp, é lançada a coletânea *Dissertações do Vestibular Unicamp/99*, composta por 20 textos selecionados pela Comvest como as melhores dissertações do vestibular Unicamp de 1999, cujo tema era “500 anos de Brasil”.

Nessa primeira publicação, ficaram de fora narrações e cartas argumentativas. Porém já na segunda publicação, referente ao vestibular de 2000, a coletânea trouxe textos dos três gêneros: dissertação, narração e carta argumentativa. Essa prática será comum até a coletânea de 2010. A partir de 2011, o vestibular Unicamp passa por mudanças e as propostas para escrita da redação têm trazido gêneros diversos a cada ano. No vestibular Unicamp 2011, por exemplo, solicitou-se a escrita dos gêneros “comentário”, “discurso de apresentação de evento” e “artigo jornalístico opinativo”, enquanto, em 2012, propôs-se que o vestibulando escrevesse um “comentário”, um “manifesto” e um “verbete”. As coletâneas de redações, então, passaram a ser compostas pelos diferentes gêneros que se solicita a cada ano¹².

Como este trabalho se volta às narrações, as coletâneas de redações que me interessam são as referentes aos vestibulares do período compreendido entre 2000 e 2010. Nessas coletâneas, o número de textos do gênero narração publicado a cada ano varia, como mostra o quadro a seguir:

Ano do vestibular a que se refere à coletânea	Número de redações do gênero “narração” publicadas
2000	9
2001	10
2002	10
2003	10

¹² A partir do Vestibular Unicamp 2015, a prova de redação será realizada na segunda fase do certame.

2004	11
2005	11
2006	10
2007	10
2008	10
2009	10
2010	10
TOTAL	111

A seleção dessas melhores redações que compõem as coletâneas acontece através das seguintes etapas: primeiro, as redações são avaliadas por uma banca de corretores que lhes atribui determinadas notas. Após essa avaliação, a Comvest agrupa certo número de redações dentre as que receberem as maiores notas. Esse grupo de redações é encaminhado a uma comissão escolhida pela Comvest, para que essa comissão selecione, entre os textos com as melhores notas, aqueles que comporão as coletâneas. Essa comissão, que varia de ano a ano, é formada pelos professores que assinam a “Introdução” das coletâneas. Trata-se de professores que estão, de algum modo, ligados ao tema que se discutiu no vestibular naquele ano. Se, por exemplo, o tema do vestibular é “água”, essa comissão será formada por pelo menos um professor universitário, cujas pesquisas contemplem esse tema.

Acerca desse *corpus* uma nota se faz necessária. Ao longo desta pesquisa, refiro-me às redações através das expressões “narração”, “gênero narração”, “redação narrativa” e “gênero discursivo”, sendo pertinente esclarecer a razão do uso dessas denominações

Ao nomeá-las como “narração”, estou me reportando à proposta da Comvest que emprega o termo “narração”. Porém, em consonância com estudiosos como Marcuschi (2002), acredito que o termo “narração” é mais adequado para designar um “tipo de texto”, uma sequência linguística que pode estar presente em vários gêneros discursivos, não sendo específica ou exclusiva de um único gênero. O tipo textual “narração” aparece em vários gêneros: em uma carta pessoal, em um relatório, em uma biografia, etc. Alcinhar a redação

como “narração” também não seria totalmente apropriado, ao se notar que esse texto pode apresentar, além de sequências narrativas, outras sequências, descritivas e expositivas, por exemplo.

De todo modo, seria impróprio ignorar que a Comvest chancela esses textos sob a rubrica de “narração”. Além disso, no momento em que a Comvest concebeu sua proposta própria de vestibular, o mais comum era se falar em “tipos de texto” ou “tipos textuais”, tais como “dissertação”, “narração”. A propósito, naquele momento, dentro da perspectiva dos tipos textuais, denominava-se o Tema C como “texto persuasivo”, o que depois, em razão de algumas propostas do vestibular, viria a ser mais conhecido pela expressão “carta persuasiva” ou “carta argumentativa”. No final da década de 1980 e início da década de 1990, os estudos sobre “gêneros discursivos” já se realizava no Brasil, mas ainda de modo bastante restrito ao âmbito acadêmico. Assim, falar em “tipos textuais” era algo bem mais conveniente, por ser mais facilmente assimilável pelos vestibulandos e pelos professores que preparavam os candidatos ao vestibular.

Nomear as redações apenas como “narração”, todavia, poderia dar a ideia de que não distingo seu tipo textual predominante – o narrativo – do gênero – que comporta outros tipos de texto. Assim, mesmo acreditando que “narração” é uma expressão mais bem utilizada para se referir a tipos de texto do que a gêneros, permanecia o impasse sobre como designar os textos. Diante desse cenário, opto, por vezes, em falar “gênero ‘narração’”, procurando conciliar o termo “narração”, utilizado pela Comvest, com a concepção de “gênero discursivo” (cf. BAKHTIN, [1952-1953]) que adoto. Entendo que as redações são representantes de um gênero discursivo, pois são enunciados reais, materializados em condições sociais e discursivas definidas, daí nomeá-las “gênero” ou “gênero discursivo”. Porém também respeito a denominação proposta pela Comvest, pois é habitual se empregar termos mais genéricos como “narração” e “narrativa”, para se designar textos com predomínio de sequências narrativas. É ainda nesse sentido de sua sequência textual mais característica que, em certas ocasiões, emprego a expressão “redação narrativa” para me referir aos textos dos vestibulandos.

2.2.1 O contexto do vestibular Unicamp

De 2000 a 2010, as coletâneas com as melhores redações foram compostas por 30 redações, dentre as quais algumas eram dissertações, outras narrações e outras cartas argumentativas. Os 30 autores desses textos costumam representar em torno de 0,07% do total de candidatos inscritos no vestibular do respectivo ano.

Esse número é especialmente interessante quando se consideram as condições de realização da redação. No período de 2000 a 2010, a primeira fase do Vestibular Unicamp era composta por 12 questões dissertativas sobre conteúdos gerais do ensino médio – língua portuguesa, matemática, história, geografia, física, química, ciências biológicas – e a proposta para a redação¹³. Para realização dessa prova, o candidato dispunha de quatro horas. Nesse período de tempo, portanto, o candidato deveria responder às 12 questões e escrever sua redação.

Nessa situação de vestibular, “pesava” sobre o candidato, além da questão do tempo, o fato da redação corresponder a 50% da nota da primeira fase.

Para refletir acerca das condições da realização da prova, contexto enunciativo em que se inscreve o candidato-autor, proponho observar o seguinte apontamento de Bakhtin/Volochínov (1929, p.117, grifo do autor):

“A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação”.

A “situação social mais imediata” do candidato é o contexto de realização da prova em que o vestibulando forja seu enunciado. Nessa situação são fatores importantes o tempo para a escrita da redação, a “pressão” do vestibular, o peso da nota da redação, que muito influencia na aprovação do candidato na primeira fase do certame.

Nessa situação comunicativa, a redação do vestibulando tem um destinatário especial, o corretor da redação, do qual depende sua nota e, conseqüentemente, suas perspectivas de aprovação no processo seletivo. Assim, quando se olha para os enunciados dos candidatos parece-se sentir o tempo todo a presença do corretor. Uma figura à qual o

¹³ Todas as provas completas, com as questões e as propostas de redações, estão disponíveis para consulta no site da Comvest (<http://www.comvest.unicamp.br/>)

candidato se dirige, embora não tenha acesso a ela. O vestibulando lida com crenças acerca do corretor, de quem é, do que gosta (em termos textuais, ideológicos, etc.) e é jogando com essa crença que o candidato constrói seu texto.

Conforme observa Bakhtin ([1952-1953], p. 301):

[...] o enunciado se constrói levando em conta as possíveis atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos *outros*, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. [...] Desde o início o falante aguarda a resposta deles [para quem dirige seu enunciado], espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta.

A redação, o enunciado do candidato, é construída e voltada para o *outro*, de quem aguarda uma resposta. Neste caso, a resposta mais esperada do outro é a nota. No vestibular, a redação, mais que um enunciado textualizado para argumentar, contar algo, emocionar, é um enunciado voltado para uma avaliação, da qual depende a aprovação do candidato para uma próxima fase.

Nessa situação, o gênero “narração” está fortemente sob as influências do contexto de produção. O objetivo do autor do texto não é apenas narrar, mas narrar para ser aprovado. Segundo Marcuschi (2002, p. 20), os gêneros caracterizam-se “muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais”. A partir dessa observação, é cabível questionar qual a “função” do texto do vestibulando. Trata-se de um gênero caracterizado pela função de contar uma história, sendo um gênero narrativo, ou trata-se de um gênero caracterizado pela sua função de atender a determinadas demandas da prova, sendo um gênero para avaliação? No contexto do vestibular essas duas funções se sobrepõem, dando origem a algo misto: é um gênero narrativo, mas é também, ao mesmo tempo, um gênero de escopo avaliativo. Mesmo tendo características comuns a textos narrativos, a narração no contexto do vestibular não deixa de ser uma prova, uma avaliação, daí porque entendê-lo como um “gênero narrativo-avaliativo”. Considerar que o texto se volta a essa avaliação, ajudar a compreender algumas das escolhas dos autores, conforme se verá nas análises.

Ainda em relação às condições imediatas às quais o candidato está submetido no contexto da prova, é relevante detalhar um pouco mais a configuração da proposta de

redação no vestibular Unicamp. No período de 2000 a 2010, o candidato escolhia entre três tipos de texto (ou gêneros): dissertação, narração e carta argumentativa. Para cada um desses gêneros, propunha-se certo tratamento do tema da prova. O candidato optava pelo gênero, mas em função dessa escolha, deveria abordar o tema necessariamente de determinada forma. Portanto, nessa situação, não se escolhe o gênero em função do tema que se pretende abordar, pelo contrário, cada recorte temático deveria ser abordado num gênero específico. Diferente disso é a comunicação real, segundo Bakhtin ([1952-1953], p.282, grifo do autor):

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal de seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero.

Para Bakhtin, o sujeito ao enunciar ajusta sua “vontade discursiva” a determinado gênero, isto é, escolhe um gênero por acreditar ser o mais adequado para materializar seu projeto discursivo. Nessa seleção, o enunciador avalia qual gênero é mais apropriado para versar sobre certo assunto em um determinado “campo da comunicação discursiva”. Enquanto em um evento da comunicação real, o sujeito escolhe o gênero a partir do tema que quer tratar, no caso do vestibular essa relação é um pouco diferente. O candidato deve tratar de um tema necessariamente em um gênero pré-estabelecido pela prova.

De certo modo, em qualquer situação comunicativa os gêneros são impostos ao falante, que, em geral, não cria gêneros novos a cada enunciação. Como observa Bakhtin ([1952-1953], p. 285), “para o indivíduo falante eles [os gêneros do discurso] têm um significado normativo, não são criados por ele mas dados a ele”. Apesar dessa normatividade, o falante, em geral, tem opções de escolha entre alguns gêneros que atendam a seus anseios comunicativos; além disso, dado o gênero, mesmo naqueles mais formais, há ainda certa flexibilidade da qual o falante se aproveita caso queira ou pretenda expor sua individualidade. No caso do vestibular Unicamp, a situação de comunicação é diversa, não somente porque o candidato tenha que escolher entre (apenas) três gêneros,

mas porque a escolha do gênero implica um determinado tratamento temático do tema geral da prova.

No vestibular de 2000 cujo tema geral da prova era “Água”, o candidato que preferisse, por exemplo, a dissertação deveria ponderar sobre a relação entre a água, a cultura e o desenvolvimento das civilizações; o vestibulando que selecionasse como gênero a narração deveria desenvolver uma história em que uma personagem buscasse esclarecer um suposto crime ambiental – o aparecimento de uma mancha de óleo no Rio Atibaia –, o que comprometera o abastecimento de água de várias pessoas; por fim, os que preferiram a carta argumentativa precisavam defender a criação da Agência Nacional da Água (ANA), dirigindo-se a um deputado ou senador contrário ao estabelecimento desse órgão.

Desse modo, no contexto desse vestibular há uma ligação entre gênero e tema: a escolha de um tema implica tratá-lo em um gênero específico. Segundo a perspectiva bakhtiniana sempre há certa relação entre tema e gênero. Determinados temas são mais afeitos a determinados gêneros ou, dito de outro modo, espera-se que se trate de certos temas em certos gêneros. No vestibular Unicamp, todavia, não se trata apenas de afinidade, mas de imposição. Isso faz com que, por um lado, esses enunciados divirjam em algum sentido do que ocorre em outras situações de comunicação; porém, por outro, a necessidade de “responder” (em sentido amplo) às instruções da prova torna essas redações um interessante material para a investigação do dialogismo.

O que nesse caso torna ainda mais claro o aspecto “dialógico” da linguagem é o fato de que essas redações devem trazer de forma explícita a palavra do “outro”, pois as propostas das redações são fundamentas por coletâneas de textos, os quais os candidatos precisam necessariamente considerar para formular suas redações. O aspecto dialógico da linguagem, portanto, faz-se bastante evidente nessas redações devido à indispensável utilização da coletânea.

Vale sublinhar que, na relação do candidato com a coletânea, não interessa a extensão do enunciado alheio que ele retoma em sua redação, pois conforme pondera Bakhtin (1929/1963, p. 210):

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

Logo, nas relações dialógicas não é imperativo retomar todo o enunciado alheio, mas, sim, retomá-lo de forma significativa. Ainda que da voz do “outro” o candidato considere apenas uma palavra, isso será dialogismo, desde que por esta palavra seja possível perceber o posicionamento do “outro”.

A explanação de Bakhtin também esclarece algo sobre a coletânea de textos que embasa as propostas de redação. Essa coletânea, porque se pretende de certo modo eclética, apresenta, em geral, mais trechos de obras, de reportagens, de poemas do que enunciados propriamente “completos”. Esses excertos são capazes de suscitar relações dialógicas, se são suficientes para que, a partir deles, depreenda-se a “posição semântica de um outro”, a que o vestibulando possa responder.

É imprescindível ainda observar quais objetivos norteiam as propostas de redação da Comvest. No vestibular Unicamp, a redação “não pode ser vista simplesmente como uma ‘prova de língua portuguesa’ ou como um ‘exercício de escrever’” (FURLAN; ABAURRE; ABAURRE, 1993, p. 53). Na verdade, o que está proposto é “um ‘problema’ a ser resolvido pelos candidatos *na hora da prova*, em cada uma das três situações vinculadas a um tipo de texto específico” (FURLAN; ABAURRE; ABAURRE, 1993, p. 53, grifo do autor). Ao escrever sua redação, o vestibulando deve se mostrar capaz de (tentar) solucionar um problema, o que, da perspectiva da Comvest, permite avaliar se o candidato é capaz de “expressar-se com clareza”, “organizar suas ideias”, “estabelecer relações”, “interpretar dados e fatos”, “formular hipóteses” (FURLAN; ABAURRE; ABAURRE, 1993, p. 71). Assim, por meio da redação, pretende-se selecionar um aluno cujo perfil seja adequado ao que espera a universidade e ao que se espera dele na universidade. A redação desempenhava um papel de grande importância no processo seletivo do vestibular Unicamp, pois se acreditava que, para além de um “exercício de escrita”, a redação colocava o candidato frente a um “problema”, através do qual ele poderia se posicionar, refletindo e buscando soluções. Isso mostraria sua capacidade de reflexão (e de atuação),

evidenciando o quanto ou como estaria apto a ingressar em cursos universitários que demandariam dele um papel ativo frente a novos conhecimentos.

É importante ter em vista essa filosofia do vestibular Unicamp, para que se entenda como os textos eram avaliados e por que motivos alguns foram escolhidos como os melhores. Mais do que simplesmente um texto “bem escrito”, o que se valorizava no vestibular Unicamp era a capacidade dos candidatos de, articulando conhecimentos prévios, informações da coletânea de textos e demandas das propostas de escrita, resolver as “situações-problema” colocadas pela prova.

Ainda sob a perspectiva bakhtiniana, considero que, além dessa situação “imediate” da prova, o enunciado do candidato, sua redação, também reflete certas condições do “meio social mais amplo”. Aliás, a situação imediata da prova já é em si um fenômeno desse meio social mais amplo. A existência de uma prova seletiva, o vestibular, para aqueles interessados em cursar o ensino superior mostra certas condições sociais de um país que apregoa a educação com um “direito de todos”, segundo artigo 205 da Constituição da República Federativa do Brasil (BRASIL, 1988), mas não consegue garantir a todos o ingresso no ensino superior.

O vestibular nasce de uma situação social, ou melhor, de um conflito social: há mais interessados em cursar ensino superior no país que vagas para esses candidatos. Surge assim o vestibular com o intuito de selecionar alguns (poucos) para as concorridas vagas.

É nesse contexto social que muitas escolas começam a atuar em prol da aprovação de seus alunos nos vestibulares. Isso não se restringe somente aos cursos pré-vestibulares, os famosos cursinhos, cujo objetivo manifesto é justamente esse. Aliás, a própria existência de cursos pré-vestibulares deveria levar a uma reflexão: os cerca de 12 anos de ensino básico (ensino fundamental e médio) são insuficientes para possibilitar ao aluno o ingresso em um curso superior?

Além dos cursinhos, muitos colégios de ensino médio têm focalizado o vestibular como um norteador para o planejamento do ensino através da seleção de conteúdos a serem ministrados, do número de aulas dedicadas a cada um dos componentes curriculares, da seleção e da frequência de atividades e exercícios, etc. Isso é, sobretudo, comum em escolas particulares, cujos principais financiadores – os pais dos alunos – cobram não uma suposta

qualidade de ensino, mas principalmente a aprovação de seus filhos em vestibulares. Essa prática, aliás, vem se estendendo também ao ensino fundamental e hoje não é incomum encontrar ecos da “pressão do vestibular” nos discursos e práticas de professores, em livros didáticos e em exercícios e atividades do ensino fundamental.

Sendo o ensino atualmente bastante voltado ao vestibular, não é de se estranhar que as redações dos pré-universitários reflitam certas práticas escolares, que supostamente preparam os alunos para o “desafio” do vestibular.

Como se verá, muitas das referências, das vozes (para empregar um termo de cunho mais bakhtiniano) que os candidatos trazem aos seus textos estão influenciadas pelo contexto escolar em que essas vozes, muitas vezes, foram lidas ou ouvidas. Como observa Brito (2011, p. 188), o “gênero redação de vestibular” “reflete e refrata, sobretudo, as práticas de escrita e de leitura que circulam na escola”.

3 AMPLITUDE DO DIÁLOGO, ORIENTAÇÕES DA PALAVRA E *LOCUS* DAS INTERAÇÕES DIALÓGICAS

A partir deste capítulo passo a analisar redações do vestibular Unicamp, tendo por base propostas presentes em textos do Círculo de Bakhtin. Inicialmente, estabeleço comparações entre redações e trechos de redações com fragmentos de obras de Dostoiévski citados em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Em alguns casos, quando um fenômeno interessante para discutir as relações dialógicas era indicado, mas não ilustrado, no texto de Bakhtin, tomei a liberdade de procurar exemplos em Dostoiévski para fins de ilustração. Isso foi importante na medida em que permitiu uma comparação mais clara entre as redações e os exemplos apontados por Bakhtin.

A partir de *Problemas da poética de Dostoiévski*, depreendi os seguintes pontos através dos quais estruturarei neste capítulo a análise das relações dialógicas:

- (i) a amplitude das relações dialógicas em termos de microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso, grande diálogo;
- (ii) os tipos de discurso da prosa: (a) discurso direto orientado para o referente, (b) discurso objetificado, (c) discurso bivocal;
- (iii) o *locus* das relações dialógicas que podem se manifestar na (a) autoenunciação do herói, (b) no discurso do narrador e (c) no diálogo entre as personagens;

No exame de cada um desses pontos, procuro sempre que possível confrontar os exemplos bakhtinianos com redações ou com trechos de redações dos vestibulandos. Nem todos os pontos, porém, puderam ser ilustrados com exemplos das redações, pois, às vezes, não encontrei no *corpus* das redações algo que se compare com o fenômeno descrito por Bakhtin. Assim, por exemplo, quando Bakhtin se refere a aspectos bastante particulares do gênero romanesco, o confronto com as redações não foi possível em toda plenitude. Como se verá, a pequena extensão das redações em comparação com novelas e romances, mais longos, permite que nestes textos literários alguns aspectos dialógicos aconteçam diversamente do que ocorre nas redações.

3.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS: MICRODIÁLOGO, DIÁLOGO COMPOSICIONALMENTE EXPRESSO, GRANDE DIÁLOGO

Ao longo de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin distingue três esferas em que se dão as relações dialógicas: microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo. Essa distinção, inclusive, ajuda Bakhtin a separar os romances que considera “polifônicos” daqueles não o seriam. Além disso, tal diferenciação pode mostrar em que medida as narrações do vestibular Unicamp se aproximam ou se afastam da literatura dostoiévskiana.

Para Bakhtin, Dostoiévski:

[...] construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo adentra o interior, cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mínimo da face do herói¹⁴, tornando-o intermitente e convulso; isso já é o “microdiálogo”, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1929/1963, p. 47).

Entendo “microdiálogo” como os diálogos da personagem consigo mesma, restritos ao interior de sua consciência. Esse diálogo interior é alimentado por vozes alheias que a personagem ouviu em algum “diálogo exterior composicionalmente expresso” – que é a representação dos diálogos entre personagens em uma narrativa. Já o “grande diálogo” seria resultado de complexas relações dialógicas que ocorrem nas interações entre as mais diversas vozes que compõem o tecido dialógico do romance.

Dessas três esferas – microdiálogo, diálogo e grande diálogo – em que se dão as relações dialógicas, focalizo inicialmente o que Bakhtin (1929/1963, p. 47) chama de “microdiálogo”, que seria o diálogo de vozes no interior de uma única consciência. Ao falar sobre certas personagens dostoiévskianas, Bakhtin (1929/1963, p. 254) observa ser o microdiálogo o “contraponto de vozes do interior dos átomos”, a “combinação dessas vozes no âmbito de uma consciência”.

¹⁴ Bakhtin emprega “herói” para se referir à personagem.

A novela *O duplo* (DOSTOIÉVSKI, 1846b) é um dos exemplos citados por Bakhtin para ilustrar esse fenômeno. Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 244), é possível “dizer que toda a vida interior de Goliádkin [personagem principal de *O duplo*] se desenvolve dialogicamente”.

Selecionei, então, um trecho de *O duplo* para exemplificar esse diálogo no interior da consciência. Na passagem são descritos os pensamentos de Goliádkin, confuso por não saber como expulsar de sua casa um hóspede indesejado. Recriminando-se por sua passividade, a personagem se aflige com a perspectiva de ser “difamado”, caso essa expulsão pareça se dar por razões monetárias:

Ai, cabeça, cabeça! nem sequer consegues passar sem dar com a língua nos dentes, como um garoto qualquer, como um funcionário qualquer de chancelaria, como um traste qualquer sem título, um trapo, um cacareco podre qualquer, fofoqueiro duma figas, maricas duma figas!... Santos meus! O velhaco até versos compôs, e me fez uma declaração de amor! Como é que é isso... Qual é o modo mais conveniente de mostrar a porta da rua ao velhaco caso ele volte? É claro que existem vários modos e meios. Pois bem, com meus parcos vencimentos... Ou arranjar um jeito de dar um susto nele, alegando que, tendo em vista isso e aquilo, sou forçado a esclarecer... sabe como é, que precisa pagar metade do aluguel, a comida... e pagamento adiantado. Hum! não, com os diabos, não! Isso me difama. Não é muito delicado! (DOSTOIÉVSKI, 1846b, p. 110).

Nesse excerto, Goliádkin preocupa-se que o julguem “como um funcionário qualquer de chancelaria, como um traste qualquer sem título, um trapo, um cacareco podre qualquer”. Essa inquietação reflete seu verdadeiro *status* social de um funcionário público de baixo escalão, pobre e sem título de nobreza. Ele teme que as palavras do outro descrevam sua verdadeira condição social. Embora queira muito expulsar de sua casa (e de sua vida) o hóspede indesejado, não sabe como o fazer, por temer que isso o “difame”, que não seja “muito delicado”. O receio de Goliádkin é que esse ato venha a ser publicamente associado à sua condição de pobreza, aos seus “parcos vencimentos”. Assim, mesmo no âmbito de sua consciência, a voz interior de Goliádkin está dialogicamente voltada para vozes alheias, para vozes das quais teme certos julgamentos. O microdiálogo, desse modo, estabelece-se no interior de uma única consciência, mas esta é atravessada por vozes exteriores. No diálogo consigo, Goliádkin olha o tempo todo para o outro.

É importante, assim, destacar que microdiálogo não deve ser confundido com monólogo. No monólogo há apenas uma voz; no microdiálogo, a personagem pode estar fisicamente sozinha, mas discursivamente ouve vozes alheias que soam junto com a sua própria. O microdiálogo não deixa de ser, portanto, um *diálogo*, ainda que restrito à consciência interior de um sujeito, que, inescapavelmente, tem seu pensamento atravessado por ideias alheias, que tem sua voz em debate com vozes outras.

Também nas redações do vestibular Unicamp é possível encontrar autores que exploram os conflitos que se passam na autoconsciência das personagens. A seguir, transcrevo trecho de uma redação em que a personagem, um jovem aidético, encontra-se sob efeito de alucinógenos. Em sua confusão mental, são apresentadas diferentes vozes sociais que o julgam por seu estado tanto de soropositivo quanto de viciado:

Os demônios transformavam-se em borboletas multicoloridas e anjos, muito brilhantes. “Será que vieram me buscar?” Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria? É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos! Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra teria piedade. Teria de ter! (COMVEST, 2008, p.116-117)¹⁵.

Na passagem, o jovem drogado vê demônios se transformarem em anjos. Trata-se de uma metáfora para expressar a passagem daqueles que o condenam, os demônios, para aqueles que dele se apiedam, os anjos. Em sua autoconsciência se expõe o diálogo entre diferentes vozes: umas o condenam e acusam, outras o absolvem da suposta culpa. Nesse diálogo estão expressas a voz da personagem que espera a piedade do “Senhor, criador dos céus e da terra” e também as vozes que procura refutar; vozes estas que costumam “atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte”.

A voz social que associa certa culpa ao doente por determinadas enfermidades, já se encontrava delineada no excerto 4 da coletânea do vestibular:

¹⁵ A redação completa pode ser lida no ANEXO I, p. 309.

4) Atribuir ao doente a culpa dos males que o afligem é procedimento tradicional na história da humanidade. Na Idade Média, a sociedade considerava a hanseníase um castigo de Deus para punir os ímpios. No século XIX, quando a tuberculose adquiriu características epidêmicas, dizia-se que a enfermidade acometia pessoas enfraquecidas pela vida devassa. Com a epidemia de Aids, a mesma história: apenas os promíscuos adquiririam o HIV. Coube à ciência demonstrar que são bactérias os agentes causadores de tuberculose e hanseníase, que a Aids é transmitida por um vírus, e que esses microorganismos são alheios às virtudes e fraquezas humanas. [...] (Adaptado de Dráuzio Varela, “O gordo e o magro”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 12/11/2005.) (COMVEST, 2008, p. 34-35).

É bastante clara a relação entre a voz da personagem e ideias presentes nesse excerto da coletânea. Passagens da redação como “É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males” estão extremamente próximas a trechos do excerto como “Atribuir ao doente a culpa dos males que o afligem é procedimento tradicional na história da humanidade”. Além disso, a personagem dialoga com a voz social, segundo a qual certas enfermidades são “um castigo de Deus para punir os ímpios”, quando se indaga “Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível?”.

É de se imaginar que as vozes presentes no microdiálogo vêm do contato com enunciados alheios, ouvidos em interações – em diálogos composicionalmente expressos – ou lidos em algum material. Haveria um caminho que vai das vozes sociais mais amplas às que perturbam a autoconsciência da personagem. No caso da redação, os medos da personagem mostram a interação com vozes, segundo as quais o “inferno” estaria garantido “após a morte” dos doentes culpados por “seus males”. São vozes que atribuem “ao doente a culpa dos males que o afligem”, representando concepções correntes no “grande diálogo da época” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 90), ideias disseminadas amplamente na sociedade.

Em algum sentido, pode se estabelecer uma analogia entre o procedimento de buscar na realidade vozes-ideias para compor a narrativa tanto em Dostoiévski quanto nas redações. Como observa Bakhtin (1929/1963, p. 100, grifo do autor):

Como artista, Dostoiévski não criava as suas ideias do mesmo modo que as criam os filósofos ou cientistas: ele criava imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ele na *própria realidade*, ou seja, ideias que já têm vida ou ganham vida como ideia-força.

Como exemplifica essa redação, também os candidatos trazem para seus textos não ideias criadas, mas vozes presentes na “própria realidade”, sejam elas procedentes do conhecimento prévio do vestibulando, sejam decalcadas da coletânea fornecida na prova. Em ambos os casos não se tratam de vozes “inventadas”, mas de vozes sociais amplas, que participam do “grande diálogo da época”, e que são trazidas pelos candidatos para a confecção de seus textos.

Essas vozes sociais poderão ser empregadas pelos candidatos tanto nos microdiálogos das personagens quanto nos diálogos composicionalmente expressos. A propósito, embora já tenha pontuado algo acerca do diálogo composicionalmente expresso, passo a focalizar esse ponto mais detalhadamente.

Suponho que para Bakhtin (1929/1963, p. 47) “os diálogos composicionalmente expressos das personagens” seriam a representação nos textos daquela “forma mais simples e clássica da comunicação discursiva” que é o “diálogo real” (BAKHTIN, [1952-1953], p. 275). Uma representação notadamente clara quando se representa um diálogo entre personagens. Justamente por ser a “forma clássica da comunicação discursiva” (BAKHTIN, [1952-1953], p. 275), inúmeros são os exemplos encontrados desse fenômeno nos textos de Dostoiévski e nas redações dos vestibulandos.

Um possível exemplo de diálogo composicionalmente representado em discurso direto nas obras de Dostoiévski é uma conversa entre as personagens Míchkin e Rogójin de *O idiota*. Eles se encontram no quarto de Rogójin, que assassinou Nastácia Filíppovna, mulher que ambos amavam. Segue um excerto:

O príncipe [Liev Nikoláievitch Míchkin] olhava e sentia que quanto mais olhava mais morto e silencioso ficava o quarto. Súbito zuniu uma mosca que acordava, passou voando sobre a cama e calou-se à cabeceira. O príncipe estremeceu.

– *Vamos sair!* – tocou-lhe o braço de Rogójin.

[...]

– *Pelo que vejo, estás tremendo, Liev Nikoláievitch* – pronunciou finalmente Rogójin [...]

O príncipe ouvia atentamente, fazia todos os esforços para compreender e perguntando tudo com o olhar.

– *Foste tu*¹⁶? – pronunciou finalmente, fazendo um sinal de cabeça para o reposteiro.

– *Fui... eu...* – murmurou Rogójin e baixou a vista. (DOSTOIÉVSKI, 1869, p. 674, grifo nosso).

¹⁶ O príncipe Míchkin pergunta a Rogójin se foi ele quem matou Nastácia.

As passagens grifadas em itálico representam aquilo que as personagens teriam dito diretamente. Seria a representação direta das “próprias palavras” das personagens, uma representação comumente chamada, em língua portuguesa, de discurso direto.

Um exemplo de diálogo composicionalmente expresso nas redações do vestibular Unicamp é a passagem a seguir, em que dialogam duas personagens, uma jovem e sua avó, acerca das utilidades do computador:

– *Camila!* – Pude sentir meu coração batendo na garganta quando minha avó entrou no quarto abruptamente. – *O que está fazendo? Achei que estivesse dormindo! Outra vez nesse computador? Só Deus toma conta! É vício!* – Ela fez o sinal da cruz e eu senti uma onda de carinho.
– *Ah, vó. É importante. Prometo que não demoro.*
– *Não sei o que tem aí dentro de tão interessante. Só vejo luzinhas e letrinhas.*
– *Tem muita coisa legal! Fotos, filmes, jogos...* – Ela bocejou.
– *Só ia querer se tivesse jogo de costurar, fazer receitas novas [...]* (COMVEST, 2011, p. 143-144, grifo nosso)¹⁷.

Como no exemplo de Dostoiévski, a representação do diálogo direto está emoldurada e sustentada pelo discurso do narrador, que traz as indicações da cena e considerações importantes para a compreensão do leitor. O diálogo composicionalmente expresso em discurso direto está, desse modo, em interação com o discurso do narrador, o que mostra a conveniência, na representação escrita do diálogo, da contextualização fornecida pelo narrador.

Diferente é o diálogo real, em que comumente não há um narrador a explicar as trocas de turno entre os participantes do diálogo ou a complementar as informações presentes nas falas.

Além do microdiálogo e dos diálogos composicionalmente expressos – que envolvem duas ou mais personagens –, Bakhtin aponta a possibilidade da ocorrência do “grande diálogo” em alguns romances.

Entendo por “grande diálogo” as amplas relações estabelecidas entre personagens, narrador e autor. Trata-se do diálogo – do confronto ou da concordância, total ou parcial – entre diferentes personagens, cujas ideias se colocam em tensas relações dialógicas. Assim,

¹⁷ A redação completa pode ser lida no ANEXO 2, p. 311.

um tema pode se debatido por várias personagens, cada uma trazendo seu ponto de vista para discussão. Também a voz do narrador pode participar dessa interação e, de algum modo, até mesmo a voz do autor, refratada pelo narrador ou por alguma(s) personagem(ns).

Não se trata, contudo, apenas de um confronto de ideias tomadas abstratamente, à guisa de tratado filosófico. No romance dostoiévskiano a ideia está sempre intrinsecamente ligada ao homem.

Como observa Bakhtin (1929/1963, p. 108, grifo do autor), Dostoiévski “desconhece a *verdade impessoal*”, em suas “obras não há verdades impessoais destacáveis”, mas “apenas vozes-ideias integrais e indivisíveis, vozes-pontos de vista”, que “não podem ser destacadas do tecido dialógico da obra”. São vozes-ideias, vozes-pontos de vista porque as ideias, os pontos de vista das personagens são só conhecidos através da voz dessas personagens. Quem mostrará sua voz, e por extensão sua ideia ou ponto de vista, será a personagem, não o narrador ou autor. É falando, é exibindo sua voz que a personagem se dá a conhecer, que a personagem mostra suas ideias, seus posicionamentos.

A ideia em Dostoiévski, portanto, está necessariamente ligada à personagem, que porta essa ideia e que, apenas através de sua voz, dá a conhecer sua ideia. Além disso, como observa Bakhtin as ideias das personagens “não podem ser destacadas do tecido dialógico da obra”. É no embate com outras personagens, com outras vozes, que determinada personagem se expõe, mostra sua voz e, portanto, sua ideia. As vozes das personagens nos romances dostoiévskianos se influenciam mutuamente, criando um complexo “tecido dialógico”.

Sem esquivar-me da redundância, diria que esse “tecido dialógico” é tecido por diferentes vozes e, valendo-me da metáfora do tecido, diria que cada voz, como um fio do tecido, tem um espaço particular que influencia todos os demais. Quando se puxa um fio do tecido, vários outros ou todos serão repuxados. Assim, também ocorre nos romances dostoiévskianos, cujas relações dialógicas entre as vozes são extremamente complexas, a tal ponto que cada voz está sempre em conexão com outras, influenciando-as e sendo influenciada.

Acredito que é a essa complexidade dialógica que Bakhtin (1929/1963, p. 310) se refere ao falar em “grande diálogo do romance”. O “grande diálogo” seria característico do

romance, pois é fundamental a extensão desse gênero para que se possa ter a “transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo mas mudam o tom e o seu último sentido” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 249). Ou seja, é preciso que as vozes das personagens se confrontem, que um possa ouvir sua voz na boca do outro, mas com diferente sentido, com acento diverso.

Um dos exemplos de Bakhtin para ilustrar esse procedimento é uma passagem de *Os irmãos Karamázov*, em que os irmãos Aliócha e Ivan conversam sobre o possível assassino do pai deles. Segue o trecho reproduzido por Bakhtin (1929/1963, p. 296-297, grifo do autor):

- Só uma coisa eu sei – pronunciou Aliócha do mesmo modo quase sussurrando.
- Quem matou nosso pai *não foste tu*.
- “Não foste tu”! Que não foste tu é esse? – Ivan estava petrificado.
- Não foste tu que matou nosso pai, não foste tu! – repetiu Aliócha com firmeza. Fez-se uma pausa de meio minuto.
- Ora, eu mesmo sei que não fui eu, está delirando? – pronunciou Ivan com um riso pálido e contraído. Tinha o olhar como que cravado em Aliócha. Mais uma vez estavam parados diante do lampião.
- Não, Ivan, tu mesmo disseste várias vezes a ti mesmo que era o assassino.
- Quando foi que eu disse?... Eu estava em Moscou... Quando foi que eu disse? – balbuciou Ivan totalmente desconcertado.
- Tu disseste isto a ti mesmo muitas vezes quando ficaste só nesses dois terríveis meses – continuou Aliócha com voz baixa e nítida. Mas já falava como tomado de extrema excitação, como movido não por sua vontade, obedecendo a alguma ordem indefinida. – Tu te acusavas e confessavas a ti mesmo que o assassino não era outro senão tu. Mas quem matou não foste tu, estás enganado, não és tu o assassino, ouve-me, não és tu! Foi Deus quem me enviou para te dizer isso.

A voz interior de Ivan que o condena pelo assassinato de seu pai é refutada por Aliócha, que afirma categoricamente “não foste tu”. Observa-se, assim, a passagem de uma mesma afirmação “por diferentes vozes que se opõem umas às outras”, na medida em que a colocação de Aliócha rebate a acusação que Ivan faz a si próprio. A voz do Ivan é retomada por Aliócha, que modifica sua entonação. Se na voz de Ivan há a acusação, na de Aliócha há o perdão.

Esse diálogo, porém, não estará encerrado, pois mesmo sob o matiz da absolvição de Aliócha, Ivan ainda continua a se martirizar, até mesmo porque em seu diálogo interno ecoa também a voz de Smierdiakóv, que o acusa, senão do assassinato, pelo menos, da cumplicidade e, até mesmo, de influência e instigação para tal ato.

Smierdiakóv, o assassino, em sua última conversa com Ivan, retoma algumas das palavras ditas por este em outras oportunidades:

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. (DOSTOIÉVSKI, 1881, p. 816).

Vê-se que Smierdiakóv acusa Ivan de tê-lo feito acreditar que “tudo é permitido”, que “Deus definitivamente não existe, então não existe virtude nenhuma”. Ao ouvir da boca de Ivan que tudo é permitido, Smierdiakóv acredita que aquele o incita para o crime: o crime seria permitido, pois tudo é permitido, não há virtude. Segundo Smierdiakóv, a justificativa para seu crime foram os “ensinamentos” de Ivan e por isso este também se sente culpado pelo assassinato do pai.

Vê-se aqui um emaranhado jogo de relações dialógicas, há relações entre microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo: há a passagem de uma voz por várias e diferentes bocas.

As palavras que ecoam no microdiálogo de Ivan, que disse a si “mesmo muitas vezes” quando ficara só que era o assassino, aparecem nos diálogos composicionalmente expressos da personagem com Aliócha e com Smierdiakóv. Assim, a questão do reconhecimento da culpa, o reconhecimento de que (não) “foste tu”, passa pela voz de várias personagens: de Ivan, de Aliócha, de Smierdiakóv.

A propósito, esse debate não terminará, pois Ivan cai em uma espécie de loucura ou delírio, sem conseguir se reconhecer culpado ou se assumir inocente. Desse modo, permanece inconclusa uma questão importantíssima para o “grande diálogo do romance”, a questão de ser “tudo permitido”, questão esta relacionada à existência ou não de Deus. Essa questão passa pela voz das personagens citadas – Ivan, Aliócha e Smierdiakóv –, mas também é debatida por outras personagens e em outras conjunturas dialógicas, como, quando, por exemplo, Fiódor (o pai que depois seria assassinado), Ivan e Aliócha discutem acerca da existência de Deus.

Transcrevo o trecho, inserindo entre colchetes o nome das personagens antes das suas falas para facilitar a compreensão:

[Fiódor] – Bem, sendo assim, quer dizer que eu sou um russo, e que tenho um traço russo, e que a ti também, filósofo¹⁸, posso te apanhar nesse mesmo traço. Se quiseres eu te apanho. Podemos apostar que amanhã mesmo te apanho. Mas, mesmo assim, diz: Deus existe ou não? Só que fala a sério! Agora precisas me dizer a sério.

[Ivan] – Não, Deus não existe.

[Fiódor] – Alióchka¹⁹, Deus existe?

[Aliócha] – Deus existe.

[Fiódor] – Ivan, a imortalidade existe? Vamos, alguma que seja, mesmo a mais pequena, a mais ínfima?

[Ivan] – Também não existe a imortalidade.

[Fiódor] – Nenhuma?

[Ivan] – Nenhuma.

(DOSTOIÉVSKI, 1881, p. 196).

Na versão que utilizo, essa cena aparece na página 196 do volume I da obra *Os irmãos Karamázov*. Já a passagem anteriormente citada em que Smierdiakóv confronta Ivan está na página 816 do volume II da obra. Mais de 600 páginas separam esses diálogos, um espaço composicional suficiente para que a questão da existência de Deus passe por “muitas e diferentes vozes” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 249).

Creio que o “grande diálogo”, conforme entendido por Bakhtin, é exclusivo do romance ou, pelo menos, estaria restrito a certos gêneros narrativos mais extensos. Nesse caso, as redações, de construção composicional relativamente curta, não parecem adequadas para o exercício do “grande diálogo”. Veja-se, por exemplo, que nas redações é difícil conceber a passagem de um tema por muitas e diferentes vozes. Geralmente nas redações não há muitas personagens e, mais importante do que isso, é difícil que as vozes das personagens sejam retomadas por outras, discutidas por outras personagens, amadurecidas ou testadas em microdiálogos para, depois, novamente voltarem a diálogos composicionalmente expressos, em um complexo jogo de interações discursivas. Ou seja, o “grande diálogo [do romance]” não acontece, pelo menos não em sua plenitude, nas redações analisadas, pois isso demandaria um espaço composicional mais extenso. O grande diálogo está em estrita ligação com o gênero romanesco. Talvez seja possível em

¹⁸ Fiódor se refere ironicamente ao seu filho Ivan como “filósofo”, por seus posicionamentos céticos.

¹⁹ Alióchka é Aliócha. A grafia dos nomes em russo varia de acordo com a situação e a formalidade

outros gêneros, mas não em todos, como nas redações. Não encontrei nenhuma redação em que se configurasse o “grande diálogo”.

De todo modo, prossigo nesta discussão, observando que na questão do “grande diálogo” estão imbricados aspectos composicionais e temáticos. Em termos composicionais, como dito, é preciso uma estrutura (romanesca) em que se conjuguem várias vozes. Já em termos temáticos, é preciso que as ideias debatidas representem as “últimas questões” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 131) do homem. Trata-se, segundo Bakhtin, de uma influência das *menipeias* na obra dostoiévskiana.

A menipeia é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade (BAKHTIN, 1929/1963, p. 131, grifo do autor).

Em certo sentido, o “grande diálogo” está tematicamente ligado a essas “últimas questões”, que expõem “o homem em sua totalidade”, que questionam “toda a vida humana em sua totalidade”. São, portanto, questões intrinsecamente humanas aquelas que povoam o grande diálogo, são questões amplas – filosóficas, religiosas – colocadas ao homem, que percorre a vida tentando respondê-las.

Como apontado antes, um desses temas “humanos” diria respeito à existência de Deus e as consequências de tal crença: tema debatido, por exemplo, pelas personagens Ivan, Aliócha e Kólia, de *Os irmãos Karamázov* (1881).

Cabe, então, perguntar: o grande diálogo, *mutatis mutandis*, aparece nas redações do vestibular Unicamp? Para responder a esta questão, destaco o trecho de uma redação, em que a personagem reflete sobre certos valores morais. É um rapaz que despeja óleo em um rio a fim de poluí-lo. Mesmo ciente de seu ato criminoso, ele se justifica afirmando que apenas “cumprira ordens”, algo necessário para chegar ao “amanhã [em que] mandaria”. Veja-se o trecho a seguir:

A mancha tomava conta do rio pouco a pouco. O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro e, embora nesse momento já estivesse sozinho, falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens. Fora dura a jornada até ali. Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais

um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram? Respaldaado pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos: a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus. Fracos. Após gerações, ele era o primeiro a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos. Ele não seria um fraco. Procurava não dar muita vazão ao sentimento que teimava em invadir-lhe a mente quando pensava no pai. “Fracos!”, dessa vez quase gritou. Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo. (COMVEST, 2000, p. 132-133)²⁰.

Na passagem, encontram-se certas “vozes-ideias”, que, se não pertencem ao diálogo universal, possivelmente têm força no cenário Ocidental capitalista²¹. Uma dessas vozes seria a de certo darwinismo social²², a aplicação à sociedade humana do conceito de que os mais aptos sobrevivem. A passagem “Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam” parece ecoar essa voz-ideia. A personagem se vê diante de uma voz social, segundo a qual é preciso se adaptar ao “sistema”, para não ser marginalizado.

Aliás, a personagem traz um exemplo próximo para ilustrar como a luta contra o sistema leva à marginalização, ao lembrar que: “O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram?”. Embora não seja respondida, a pergunta mesma sugere que seu pai e seu avô nada conseguiram lutando contra o “sistema”.

Seguindo em suas colocações, a personagem relaciona a luta contra o sistema à “Moral”, que ele julga “existe para subjugar os fracos”. Surge em seu discurso outra voz social, segundo a qual “a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus”. Uma voz que pode ser derivada da famosa passagem de Mateus (5, 3): “Felizes os pobres no espírito,/ porque deles é o Reino dos Céus”²³. Trata-se de uma voz social bastante presente no contexto brasileiro, marcado pela influência das religiões cristãs. A essa voz,

²⁰ A redação completa pode ser lida mais à frente, nas páginas de 195 a 197.

²¹ Por vezes, falo dessas vozes ou ideias sociais. Trata-se de vozes que possivelmente fazem parte do contexto de vida dos prováveis leitores desta tese. Ainda assim, busco, como na nota explicativa a seguir, trazer referências que justifiquem a crença na existência dessas vozes sociais.

²² A Herbert Spencer é tributada a ideia, derivada das concepções de Darwin, da “sobrevivência dos mais aptos” na sociedade (cf. STRAUSS; WAIZBORT, 2008). Spencer, assim, é considerado o “pai” do darwinismo social. A expressão “darwinismo social”, porém, foi cunhada por Richard Hofstadter (cf. CAVALIERI, 2009).

²³ Segundo os editores da *Bíblia de Jerusalém* (2002, p. 1710, grifo do autor): “Embora a fórmula de Mt [Mateus] 5,3 enfatize o *espírito* de pobreza, tanto no rico como no pobre, o que Cristo quer salientar em geral é pobreza efetiva, particularmente para os seus discípulos [...]”. Desse modo, embora na passagem bíblica se enfatize a pobreza espiritual, o versículo também pode ser interpretado na acepção de pobreza material, servindo para acalantar os que suportam privações materiais com promessas de uma futura glória, além da vida terrena.

porém, a personagem se opõe, destacando que ele teria “coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos”.

Como já mencionado, essas são vozes sociais podem vir tanto do conhecimento prévio do aluno, quanto da coletânea. Como exemplo de voz social trazida “de fora” pelo candidato, é possível citar essa referência indireta ao darwinismo social. Essas vozes, sejam elas oriundas da coletânea, sejam oriundas do candidato, participam do “grande diálogo da época”, não se tratam de vozes “inventadas”, mas de vozes sociais correntes em um determinado contexto social e histórico.

Porém “grande diálogo da época” não é o mesmo que “grande diálogo do romance”. No grande diálogo do romance podem estar presentes questões da época, mas essas questões devem ser questões intimamente humanas, questões que coloquem o homem (ou sua humanidade) à prova.

No caso do trecho da redação anteriormente transcrito, arriscaria dizer que há um tema “humano”, tanto assim que na voz da personagem há uma referência à condição humana: “a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; *vive-se em condições sub-humanas* para se chegar até Deus” (grifo nosso). Acreditar em Deus e em uma recompensa após a vida toca o “homem enquanto homem”, pois essa crença leva-o a viver, interior e exteriormente, de um modo ou de outro. Nas reflexões que a personagem tece em sua autoconsciência se questiona, de certo modo, sobre a própria condição humana. Nesse sentido, os questionamentos levantados pela personagem poderiam ser *tematicamente* explorados em um grande diálogo.

Contudo, se tematicamente a discussão se aproxima das questões colocadas nos grandes diálogos dos romances dostoiévskianos, o mesmo não é admissível dizer em termos *composicionais*. Isso porque a realização composicional plena de um grande diálogo requereria certa extensão do texto e certo desenvolvimento, tais que a voz da personagem pudesse ser confrontada por outras vozes, por outros sujeitos. As vozes presentes nas indagações que a personagem faz consigo não são veiculadas por outras vozes, nas quais poderiam mudar de acento ou sentido. Falta um procedimento indispensável do grande romance: a passagem de “*um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras [...]*”

por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 309-310, grifo do autor).

Assim, mesmo que tematicamente haja certa semelhança entre a reflexão da personagem e questões colocadas nos grandes diálogos dos romances dostoiévskianos, não é possível falar em “grande diálogo” em sentido integral nas redações. Portanto das três esferas – microdiálogo, diálogo e grande diálogo – em que se podem dar as relações dialógicas, as duas primeiras aparecem nas redações. Quanto à terceira esfera, a do grande diálogo, apenas em termos temáticos é plausível vislumbrar alguma semelhança com as obras dostoiévskianas. Em termos composicionais, o espaço mais restrito da redação é condição que impede a realização do grande diálogo.

Ao encerrar esta seção, lembro apenas que muitas das vozes que habitam os diálogos e os microdiálogos das personagens nas redações – a exemplo do que ocorre nos textos de Dostoiévski – são vozes oriundas da realidade, do contexto social. A propósito, isso mostra uma relação dialógica entre o texto, a redação, e outros textos, externos à redação. Os candidatos dialogam com vozes com quais tiveram contato: os vestibulandos ou ouviram essas vozes da boca de outros ou leram tais palavras em textos alheios. Embora seja difícil afirmar com absoluta certeza, é bastante provável que muitas vozes-ideias que ecoam nas redações sejam oriundas do contexto escolar dos pré-universitários. Aliás, é possível pensar a escola como um espaço privilegiado em que os alunos têm contato com muitas das vozes-ideias presentes em seus textos, seja através de aulas de história, de geografia ou em alguma discussão suscitada pela leitura de textos em aulas de língua portuguesa – talvez em aulas de “redação” ou de “interpretação de texto”. Já outras vozes, provavelmente, tenham sido ouvidas pelos vestibulandos em contextos não escolares, na voz de familiares e conhecidos. De todo modo, a relação dos textos com essas vozes sociais mostra a possibilidade de se apropriar de discursos correntes no diálogo da época para inseri-los na representação narrativa.

3.2 RELAÇÕES DIALÓGICAS: TIPOS DE DISCURSO DA PROSA: (I) DISCURSO DIRETO ORIENTADO PARA O REFERENTE, (II) DISCURSO OBJETIFICADO, (III) DISCURSO BIVOCAL

[...] se compreendemos com palavras que antes de serem nossas foram e são também dos outros, nunca teremos certeza se estamos falando ou se algo fala por nós. (GERALDI, 2003, p. 52).

Outro ponto relevante para se pensar as relações dialógicas é a classificação que Bakhtin faz dos “tipos de discurso da prosa”. Nessa reflexão, desenvolvida em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin discrimina alguns modos de relacionamento entre a palavra de um sujeito com as palavras de outrem.

O primeiro tipo de discurso descrito por Bakhtin é o “discurso direto imediatamente orientado para o seu referente como expressão da última instância semântica do falante” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 228), cuja denominação abrevio para “discurso direto orientado para o referente”. Nas palavras de Bakhtin (1929/1963, p. 214):

“O discurso referencial direto conhece apenas a si mesmo e a seu objeto, ao qual procura ser adequado ao máximo”.

Esse discurso referencial direto é aquele tipo de discurso voltado exclusivamente a um determinado objeto. Pense-se, a fim de ilustração, em um objeto material como, por exemplo, uma árvore²⁴. Se alguém pronuncia a frase “Esta árvore é linda”²⁵, tem-se um exemplo de discurso voltado a um objeto, a um referente – no caso, a árvore.

O fato dessa enunciação certamente se pautar por modelos linguísticos e discursivos enunciados por outros sujeitos não compromete seu caráter “referencial”. O que importa ao sujeito enunciatador é falar sobre a árvore, sendo que, obviamente, em sua enunciação ele recorre a modelos. Como observa Bakhtin (1929/1963, p. 214), se ao enunciar o falante “imita alguém, aprende com alguém, isso não muda absolutamente a questão: são aqueles andaimes que não fazem parte do conjunto arquitetônico, embora sejam indispensáveis e levados em conta pelo construtor”.

²⁴ Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov (1929, p. 150) trazem o seguinte exemplo: “Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, ‘a natureza’, ‘o homem’, ‘a oração subordinada’ (um dos temas da sintaxe)”.

²⁵ Diversamente de outros pontos, não ilustrarei esse tipo de discurso nem com trechos de Dostoiévski, nem com passagens das redações. Isso por acreditar que nas narrativas os tipos de discurso predominantes são os de segundo e de terceiro tipo, dos quais tratarei mais à frente. Sublinho ainda que o próprio Bakhtin também não traz exemplos desse primeiro tipo de discurso.

Bakhtin ainda chama atenção para o fato de que ao enunciador importa o referente e não uma outra voz. Seria diferente se, no caso de meu exemplo, o enunciador falasse “Esta árvore é linda”, após alguém enunciar: “Árvores são desnecessárias”. Nessa hipótese, ao falar que a árvore é linda, o sujeito não tem como centro de enunciação apenas o referente (a árvore), mas também a enunciação do outro; enunciação a qual, de algum modo, contesta indiretamente. Não se trata, nesse caso, exclusivamente de um referente, mas de um referente em associação com outra voz, o que configura outro tipo de discurso, de que falarei posteriormente.

Um segundo tipo de discurso apontado por Bakhtin é o “discurso objetificado (discurso da pessoa representada)”, que abrevio como “discurso objetificado”. Isso acontece quando um autor de prosa²⁶ torna o discurso de uma personagem seu objeto, objetifica o discurso da personagem.

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 216), o discurso da personagem é “orientado exclusivamente para o seu objeto, mas ele próprio é ao mesmo tempo objeto de outra orientação, a do autor”. O discurso da personagem tem um objeto, é um discurso do primeiro tipo, um discurso referencial, pois o enunciado da personagem tem um referente, um objeto, algo sobre o que a personagem fala. Mas ao mesmo tempo o próprio discurso da personagem é o objeto do discurso do autor.

O segundo tipo de discurso, o discurso objetificado, é aquele em que há duas unidades de enunciação: uma é a da personagem, cujo discurso se volta a algum referente; outra é a do autor, cujo discurso se volta para a enunciação da personagem. Nesse caso, o discurso do autor está “numa espécie de distância perspectiva em relação” ao discurso da personagem. A unidade de enunciação da personagem “não é autônoma, subordina-se” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 214) à unidade de enunciação do autor, da qual é objeto.

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 213, grifo do autor), o “tipo mais típico e difundido de discurso representado e objetificado é o *discurso direto dos heróis*”. Vários são, então,

²⁶ A exposição de Bakhtin é acerca dos tipos de discurso na prosa literária, em que aparecem as figuras de autor, narrador e personagens. Essas figuras também estão presentes no *corpus* desta pesquisa, composto por textos predominantemente narrativos. Estudos posteriores poderão apontar se a discussão expressa nesta tese pode ser conjugada a textos com outras sequências textuais predominantes (textos tipicamente descritivos, injuntivos, expositivos, etc., conforme classificação proposta por Marcuschi (2002)).

os exemplos possíveis desse tipo de discurso, pois é bastante comum a presença de discurso direto das personagens nas narrativas.

Como exemplo, transcrevo trecho de *Gente Pobre*, em que a personagem Makar Diévuchkin fala em carta sobre as balas que está enviando a Várienka, moça com a qual se corresponde:

“Mando-lhe uma libra de balinhas, compradas especialmente para você. Coma, alminha, e a cada balinha lembre-se de mim. Mas não morda as balas, é melhor chupá-las, senão vão doer-lhes os dentes”. (DOSTOIÉVSKI, 1846a, p. 79).

O discurso direto de Makar está orientado para um referente que, pode-se dizer, são as balas. É disso que trata sua enunciação. Mas, ao mesmo tempo, a enunciação de Makar constitui o objeto do discurso do autor, caracterizando-se, portanto, como um discurso do segundo tipo. A fala da personagem é objetificada pela voz do autor.

Também nas redações do vestibular Unicamp é possível encontrar esse tipo de discurso. No trecho a seguir, a personagem explica a seu marido que não quer mais matar animais, conforme exigido pelo curso de Biologia que ela decidira abandonar:

“– Não quero mais matar ratos, minhocas, camundongos, cachorros e macacos – explicou-lhe a mulher” (COMVEST, 2010, p. 125)²⁷.

Neste trecho, dito de maneira um tanto quanto simplista, o objeto, o referente do discurso da personagem são as mortes de animais que ela não mais quer perpetrar. O discurso da personagem por sua vez está sob o desígnio do autor, é objeto na voz do narrador.

Não me furtei a dar exemplos de como estou entendendo a observação bakhtiniana acerca do discurso objetificado, procurando ilustrar a discussão com falas de personagens supostamente orientadas a determinados referentes. Porém sublinho a seguinte advertência de Bakhtin (1929/1963, p. 233):

“Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação”.

²⁷ A redação completa pode ser lida no ANEXO 3, p. 315.

Aliás, em outro momento de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin é ainda mais assertivo ao afirmar que em Dostoiévski “não há [...] o discurso sobre o objeto [...] há apenas [...] o discurso sobre o discurso [...]” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 274).

Essas colocações de Bakhtin acerca da literatura dostoievskiana também me parecem adequadas às redações do *corpus*, pois talvez seja impossível uma palavra ser pronunciada sem considerar enunciados alheios, concentrando-se apenas em seu referente, supostamente neutro. Na fala de Makar, por exemplo, insinua-se sua intenção de que Várienka “responda” a seu presente, lembrando-se dele a cada balinha. Também na redação, a mulher não apenas comunica algo ao seu marido; ela espera sua resposta, sua compreensão e talvez aprovação, pois, conforme o narrador informa, a mulher estava “cautelosa quanto à reação do marido” (COMVEST, 2010, p. 124).

É difícil conceber que uma palavra – seja ela de uma personagem, seja ela de um sujeito real – esteja apenas voltada para seu referente. Por isso é frequentemente difícil discernir entre o discurso referencial, o discurso objetificado e o terceiro tipo de discurso, o “discurso orientado para o discurso do outro”, também chamado por Bakhtin de discurso “bivocal”. Neste “no próprio discurso há implícita uma alusão deliberada ao discurso de um outro” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 214). Talvez a ausência dessa “alusão deliberada ao discurso de um outro” é que torne possível considerar os dois exemplos anteriores como discursos objetificados. Ou seja, é como se nos dois exemplos anteriores, não ficasse tão claro que as vozes de Makar Diévuchkin e da estudante de Biologia consideram, em sua própria estrutura, a voz do outro.

O discurso bivocal estaria, concomitantemente, “voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 212, grifo do autor). No discurso bivocal, a palavra do enunciador não está voltada apenas a um objeto do discurso, a um referente, mas também a uma outra palavra, a um outro discurso.

A frase “Esta árvore é linda” foi o exemplo com o qual illustrei o discurso do primeiro tipo, o discurso referencial. Essa mesma frase pode ser considerada um exemplo do terceiro tipo – ou seja, de discurso bivocal – caso se “ouça” nela a influência de uma segunda voz (daí porque bi – dois – vocal – vozes). Caso se soubesse que o enunciador da

frase “Esta árvore é linda” estava se opondo a alguém que tivesse dito, por exemplo, “Deve-se cortar essa árvore sem utilidade”, ter-se-ia um discurso bivocal. Mesmo que não se refira diretamente a esse enunciado precedente, se é possível perceber a influência dessa voz na voz de quem enuncia “Esta árvore é linda”, tem-se um exemplo do terceiro tipo. Nesse caso, o enunciador se volta a um referente, mas também a enunciados que já tenham versado sobre aquele mesmo referente. No discurso bivocal se imbricam duas vozes: a que enuncia no presente algo sobre um referente e uma outra voz que também já enunciou algo sobre esse mesmo referente.

Mesmo diante dessa explanação, ainda é tênue o limite em que se opera a distinção entre o primeiro e o terceiro tipo de discurso, por ser complicado traçar uma fronteira clara entre um discurso puramente referencial e um discurso bivocal (que além de ser referencial também se volta a outro discurso). O contexto enunciativo é que, talvez, possa auxiliar nesse delineamento. Se, por exemplo, nada leva a crer que um discurso está considerando o discurso de outro, tratar-se-ia de um discurso do primeiro tipo. Já se for possível “sentir” ecos de uma outra voz no discurso de um falante, ter-se-ia um discurso do terceiro tipo.

“Sentir” a presença da voz alheia não significa estar esta voz explicitamente citada na voz de quem enuncia. Como observa Bakhtin, amiúde a referência à voz alheia é tênue, dissimulada, velada. Daí porque é preciso conhecer o contexto das vozes, saber se uma se refere à outra. Segundo Bakhtin (1929/1963, 212), se “desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso” não se compreende bem o discurso bivocal.

Assumindo discurso bivocal como aquele em que há duas vozes imbricadas, passo a descrever as três variedades de discurso bivocal apontadas por Bakhtin: (i) o discurso bivocal de orientação única, (ii) o discurso bivocal de orientação vária e (iii) o discurso bivocal de tipo ativo.

Na primeira variedade, o discurso bivocal de orientação única, “o autor inclui no seu plano o discurso do outro voltado para as suas próprias intenções” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 221). Nesse tipo de discurso há duas vozes, mas a orientação das vozes é a mesma, é aquela prescrita pelo autor. Segundo Bakhtin, comumente o discurso do narrador é um discurso bivocal de orientação única, pois aí a voz do narrador está a serviço da voz do autor.

Em *Crime e castigo*, por exemplo, Dostoiévski se vale de um narrador para compor sua narrativa. Segue o trecho inicial da obra:

“Ao cair da tarde de um início de julho, calor extremo, um jovem deixou o cubículo que subalugava de inquilinos na travessa S., ganhou a rua e, ar meio indeciso, caminhou a passos lentos em direção à ponte K.” (DOSTOIÉVSKI, 1866, p. 19).

Esse trecho pode ser considerado um exemplo de discurso bivocal de orientação única, caso se entenda estar a voz do narrador a serviço da voz do autor. Nas palavras de Bakhtin (1929/1963, p. 221), isso ocorre com “a narração do narrador, que, refratando em si a ideia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e nas entonações que de fato lhe são inerentes”.

Também nas redações é bastante comum o recurso ao narrador, como se observa no excerto abaixo:

A percussão rígida da máquina de escrever contrastava com a suavidade daquela mão suave, enrugadinha, típica de doce matriarca. A neta observava atenta, curiosa, nostálgica da infância marcada pelos carinhos da avó. A atmosfera que pairava sob a luz das velas permeava de alento, finalmente, aquelas duas gerações. (COMVEST, 2011, p. 124)²⁸.

Novamente se tem um narrador servindo a um autor. São duas vozes, a do narrador e a do autor, sendo única a orientação, já que a palavra do narrador é usada pelo autor em função de seus objetivos. O narrador é uma figura da qual o autor lança mão para conduzir a história.

A segunda variedade apontada por Bakhtin é o discurso bivocal de orientação vária em que o “discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” com “orientação semântica diametralmente oposta” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 221). Para Bakhtin, o discurso parodístico, por exemplo, expressa essa variedade de discurso, já que o autor obriga a palavra do outro “a servir a fins diametralmente opostos” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 221) daqueles em que originalmente foi empregada.

²⁸ A redação completa pode ser lida no ANEXO 4, p. 317.

Como exemplo de discurso parodístico em Dostoiévski, trago trecho de *Gente Pobre* em que são reproduzidas certas “passagens” de um romance escrito pela personagem Rataziáiev:

Vladímir²⁹ estremeceu, em seu íntimo borbulhavam furiosamente as paixões, e o sangue ferveu...
– Condessa – exclamou ele –, condessa! Sabe a senhora quão terrível é essa paixão e quão ilimitada é essa loucura? Não, meus sonhos não me enganaram! Amo, amo como arrebatamento, com fúria e com loucura! Todo o sangue de seu marido não chegaria para aplacar o arrebatamento furioso e borbulhante de minha alma! Esses obstáculos miseráveis não deterão o fogo infernal e dilacerante que sulca meu peito extenuado. Oh, Zinaída, Zinaída!... [...] (DOSTOIÉVSKI, 1846a, p. 75).

O excerto mostra uma literatura de gosto bastante duvidoso, como se observa pelo tom “exaltado” das declarações amorosas de um “arrebatamento furioso e borbulhante”. Trata-se de um discurso parodístico, pois se a personagem Rataziáiev considera seu romance exemplar da boa literatura, o autor, Dostoiévski, parece ter uma opinião diversa. O que Dostoiévski faz é zombar, através desse personagem, de certa literatura “exaltada”. Há duas vozes, a parodiada e a do autor, e elas estão em oposição. Rataziáiev vê sua literatura com seriedade, Dostoiévski a vê com escárnio.

Exemplo de paródia nas redações do vestibular Unicamp está presente no texto “Um fiasco de enigma”, que narra as peripécias de Maurício Fiasco, um mal sucedido investigador. Apesar de ser sua mediocridade, Maurício sonha ser reconhecido como um excelente investigador. À espera do caso perfeito, a personagem imagina o dia em que os “clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”³⁰ (COMVEST, 2000, p. 147-148).

Nesse trecho, há duas vozes, a do narrador e a da personagem, ainda que seus limites pareçam estar diluídos. A afirmação é uma única e mesma: a respeito da pretensão de Maurício de que, a partir daquele momento, muitos clientes o procurariam, sendo até necessário marcar hora para conseguir falar com ele. Essa mesma afirmação, porém, é

²⁹ Vladímir e a condessa Zinaída são personagens do romance que Rataziáiev vinha escrevendo.

³⁰ A redação completa pode ser lida mais à frente, nas páginas de 88 a 90.

acentuada de dois modos. Um primeiro é o acento sério de Maurício, que deseja avidamente que isso aconteça. Outro é o acento do narrador, que recobre de ironia esse devaneio. Assim, são ouvidos dois acentos, o da personagem e o do autor, diversamente orientados para o conteúdo da afirmação. A voz do narrador parodia aquilo que na voz da personagem é sério.

Por fim, na terceira variedade, a que Bakhtin chama de “tipo ativo”, a palavra do outro “influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 223-224). Nessa ocorrência a palavra do autor não se assenhora da palavra do outro, não a torna submissa a suas intenções. Há um confronto entre as duas palavras. O discurso é concebido sob a influência da palavra do outro, uma influência que o determina. São exemplos dessa terceira variedade, segundo Bakhtin, a polêmica velada, a réplica do diálogo e o diálogo velado.

Conforme Bakhtin (1929/1963, p. 224):

Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto.

Para Bakhtin, na polêmica velada o discurso está orientando ao mesmo tempo para um objeto e para outro discurso que procura refutar. Esse discurso a ser refutado, porém, não é trazido à tona, permanecendo subjacente. É no próprio objeto que os discursos se encontram. Trata-se de discurso que fala de um objeto, como se falasse apenas sobre esse objeto, mas na verdade considera também aquilo que o outro falou sobre tal objeto.

Mesmo reconhecendo a importância fundamental desse tipo de discurso na comunicação cotidiana e no discurso literário, Bakhtin não lista exemplos. Ainda assim, como tenho feito, arrisco-me a ilustrar esse ponto com alguns exemplos.

Creio que o exemplo abaixo ilustra esse discurso com polêmica velada. No trecho a seguir, o narrador descreve a festa de aniversário de Clara Olsúfiévna, filha de um importante figurão do mundo petersburguense:

O dia, o solene dia do aniversário de Clara Olsúfiévna, filha única do conselheiro de Estado Beriendêiev [...] foi um dia comemorado com um esplêndido, um

magnífico jantar de gala, um jantar daqueles que há muito não se via entre as paredes das casas dos burocratas da região da ponte Izmaïlovski e arredores, um jantar que mais pareceria um festim de Baltazar, que se destacou por seu ar babilônico no tocante ao brilho, luxo e bom-tom, regado a champanhe Clicquot, ostras e frutas dos armazéns Elissêiev e Miliútin, toda a sorte de vitelos fornidos e uma escala inteira da hierarquia burocrática – esse dia solene, marcado por um jantar tão solene, terminou com um esplêndido baile, em família, pequeno, para os íntimos, mas mesmo assim um baile esplêndido quanto ao gosto, ao nível cultural e ao bom-tom. (DOSTOIÉVSKI, 1946b, p. 45).

Na passagem, o narrador descreve um baile, mas descrevendo esse objeto, seu discurso não se volta apenas ao objeto de descrição – o baile –, mas a outros discursos com os quais veladamente polemiza. Sob o discurso supostamente lisonjeiro é possível perceber uma crítica a esse tipo de baile, à sociedade que o frequenta e, inclusive, a tal discurso laudatório, que exulta uma festa – na opinião do narrador – fútil e frequentada por pessoas frívolas. Embora não haja qualquer crítica direta, existe uma polêmica aí posta, pois se referindo a um objeto, o baile, o discurso do narrador pretende ridicularizar certo modo de vida, em que se valorizam tais encontros sociais nos quais impera a ostentação e, possivelmente, o desperdício – “regado a champanhe Clicquot, ostras e frutas dos armazéns Elissêiev e Miliútin, toda a sorte de vitelos fornidos” – e certo proselitismo presunçoso – “uma escala inteira da hierarquia burocrática”.

Exemplos de polêmica velada também são encontrados nas redações. No trecho a seguir, é descrito o corpo de uma idosa que pula de rapel em uma noite na cidade de São Paulo:

Salta, parece que os ossos vão quebrar. Cai um sapato, cai o outro. Lá embaixo a algazarra dos jovens. Os cabelos se soltam e não são mais brancos e sim negros, misturam-se com o céu noturno. Onde estão as manchas das mãos? Decerto estão no mesmo lugar que suas varizes. (COMVEST, p. 2004, 130-131)³¹.

Nesse trecho, o narrador descreve de modo metafórico como “somem” as marcas que denunciam a idade da senhora. Seus cabelos brancos parecem negros na pouca luminosidade da noite. Igualmente suas varizes e manchas da pele figuram esvaecer-se sob o céu noturno. Embora centrado em um referente, o corpo da idosa, esse trecho pode ser considerado um exemplo de discurso com polêmica velada na medida em que, além de

³¹ A redação completa pode ser lida no ANEXO 5, p. 319.

descrever o objeto, o corpo, volta-se para um discurso que lista certas características denotativas da idade: os cabelos brancos, as manchas na pele, as varizes. Contrapondo-se a esse discurso, o narrador procura mostrar, por meio da descrição do corpo da mulher, ser mais importante a atitude que a idade de uma pessoa. Metaforicamente diz que a noite apaga as evidências da idade no corpo daquela idosa que se arrisca a pular de rapel. O objeto do discurso, portanto, não é apenas o corpo a ser descrito, é também um discurso que toma esse mesmo corpo como atestado da velhice.

Outra variedade do tipo ativo de discurso é, segundo Bakhtin, a réplica do diálogo. Nos termos do autor:

Todas as palavras que nessa réplica estão orientadas para o objeto reagem ao mesmo tempo e intensamente à palavra do outro, correspondendo-lhe e antecipando-a. O momento da correspondência e antecipação penetra profundamente no âmago do discurso intensamente dialógico. É como se esse discurso reunisse, absorvesse as réplicas de outro, reelaborando-as intensamente. (BAKHTIN, 1929/1963, p. 225).

A réplica do diálogo não versa apenas sobre um objeto, pois ao mesmo tempo considera a fala do outro sobre esse mesmo objeto. A réplica do diálogo, portanto, está duplamente orientada: para um objeto e para uma voz acerca desse mesmo objeto.

Embora novamente Bakhtin não traga exemplos para ilustrar esse ponto, reproduzo novamente um diálogo de *Os irmãos Karamázov*, buscando aclarar a questão. Transcrevo o trecho, inserindo entre colchetes o nome das personagens:

[Fiódor] – Bem, sendo assim, quer dizer que eu sou um russo, e que tenho um traço russo, e que a ti também, filósofo, posso te apanhar nesse mesmo traço. Se quiseres eu te apanho. Podemos apostar que amanhã mesmo te apanho. Mas, mesmo assim, diz: Deus existe ou não? Só que fala a sério! Agora precisas me dizer a sério.

[Ivan] – Não, Deus não existe.

[Fiódor] – Alióchka, Deus existe?

[Aliócha] – Deus existe.

[Fiódor] – Ivan, a imortalidade existe? Vamos, alguma que seja, mesmo a mais pequena, a mais ínfima?

[Ivan] – Também não existe a imortalidade.

[Fiódor] – Nenhuma?

[Ivan] – Nenhuma.

(DOSTOIÉVSKI, 1881, p. 196).

No trecho, as falas das personagens, suas réplicas no diálogo, não têm como referente apenas os objetos que discutem – a crença em Deus e na imortalidade –, pois também estão orientados para as vozes dos outros. Quando, por exemplo, Aliócha afirma que Deus existe, sua réplica não versa apenas sobre a existência de Deus, pois é ao mesmo tempo a negação da convicção de seu irmão Ivan.

O fenômeno da réplica dialógica também é encontrado nas redações do vestibular Unicamp, como no trecho a seguir em que as personagens, uma jovem e sua avó, discutem a respeito da utilidade do computador:

Então a avó adentrou o quarto:
– Você não desgruda desse computador!
– É meu trabalho, vó, todo economista deve usá-lo bem!
– Seu avô sempre foi ótimo sem computadores.
– Os tempos são outros!
– Que não fossem! Que tempos são estes que até o amor é digital?
– Andou mexendo no meu computador? – Carolina enraiveceu.
– Jamais, criança! No meu tempo éramos bem educados. Nem é preciso mexer. Mal tem vida fora disso, mal vai ao quintal! Está pálida, veja. É a geração sem contato, sem conquista, fria!
(COMVEST, 2011, p. 116-117)³².

No excerto as personagens não apenas falam sobre um determinado objeto, o computador, como também procuram refutar o discurso da outra. Conforme coloca Bakhtin (1929/1963, p. 225), “as palavras que nessa réplica estão orientadas para o objeto reagem ao mesmo tempo e intensamente à palavra do outro”.

Por fim, Bakhtin ainda menciona o “diálogo velado” como uma das ocorrências do discurso bivocal de tipo ativo. Bakhtin (1929/1963, p. 226) propõe:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor.

No diálogo velado, o discurso está orientado para as réplicas de um sujeito que, embora ausente, faz-se presente, na medida em que o discurso se volta a ele, volta-se às suas réplicas. Bakhtin (1929/1963, p. 226) destaca que “em Dostoiévski esse diálogo

³² A redação completa pode ser lida no ANEXO 6, p. 323.

velado ocupa posição muito importante e sua elaboração foi sumamente profunda e sutil”. Tanto que esse recurso apareceria em diversas obras do autor, entre as quais Bakhtin cita *Gente Pobre, O duplo, Memórias do subsolo e Os irmãos Karamázov*.

Para ilustrar o diálogo velado, Bakhtin (1929/1963, p. 238), transcreve um trecho de *Gente Pobre* em que a personagem Makar Diévuchkin delibera a respeito de sua condição de vida:

Em conversa privada, Ievstáfi Ivânovitch disse recentemente que a mais importante virtude cívica é a capacidade de fazer fortuna. Ele falava de brincadeira (eu sei que era de brincadeira), entretanto a moral da história é a de que não se deve ser peso para ninguém; e eu não sou peso para ninguém! Eu como do meu próprio pão; é verdade que é um pão simples, às vezes até seco é, mas eu o tenho, eu o consigo com esforços e o como legal e irrepreensivelmente. Mas fazer o quê? Ora, eu mesmo sei que faço pouco copiando; assim mesmo eu me orgulho disto: eu trabalho, suou a camisa. Por acaso há algo de mal no fato de eu copiar? [...] ³³

Logo depois, Bakhtin (1929/1963, p. 240-241, grifo do autor) observa que esse trecho “poderia ser convertido nesse diálogo mais ou menos grosseiro de Makar Diévuchkin com o ‘outro’”:

O outro. É preciso saber fazer fortuna. Não se deve ser peso para ninguém.
Makar Diévuchkin. Não sou peso para ninguém. Como do meu próprio pão.
O outro. Isso lá é pão?! Tem hoje mas não tem amanhã. E vai ver que ainda é pão seco!
Makar Diévuchkin. É verdade que é um pão simples, às vezes até seco é, mas eu o tenho, eu o consigo com esforços e o como legal e irrepreensivelmente.
O outro. E que esforços! Tu apenas copia. Não tens capacidade para mais nada.
Makar Diévuchkin. Mas fazer o quê? Ora, eu mesmo sei que faço pouco copiando; assim mesmo eu me orgulho disto!
O outro. Há quem se orgulhe de tudo! Até de copiar! Ora, isso é uma vergonha!
Makar Diévuchkin. Por acaso há algo de mal no fato de eu copiar?..
Etc.

Se forem “suprimidas as réplicas do segundo interlocutor” chegar-se-á ao diálogo interior da personagem. No discurso de Makar Diévuchkin o “segundo interlocutor é invisível”, mas as palavras deste “deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor”.

³³ O trecho transcrito de *Gente Pobre* segue a tradução proposta por Paulo Bezerra para *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Não encontrei nas redações do vestibular Unicamp nenhum exemplo tão claro de diálogo velado, em que uma personagem dialogasse consigo mesma levando em considerações as réplicas de um interlocutor ausente. O exemplo que mais se aproxima do que Bakhtin denomina diálogo velado é o da redação a seguir, em que a personagem, um jovem aidético, encontra-se sob efeito de drogas. Em sua confusão mental, ele se defende das vozes sociais que o julgam por seu estado tanto de soropositivo, quanto de viciado³⁴. Veja-se o trecho:

Os demônios transformavam-se em borboletas multicoloridas e anjos, muito brilhantes. “Será que vieram me buscar?” Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria? É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos! Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra teria piedade. Teria de ter! (COMVEST, 2008, p.116-117).

De algum modo, pode-se realizar o mesmo exercício que Bakhtin fez e transformar a passagem em um diálogo:

Jovem: Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria?

O outro: Por que é um doente, culpado por seus males.

Jovem: É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus?

O outro: Ora, Deus. Deus não vai olhar para um aidético e drogado, culpado por sua doença e degradação.

Jovem: Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos!

O outro: Ora, pare de sonhar. Anjos? Deus não lhe envia anjos, isso é sua alucinação.

Jovem: Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra teria piedade. Teria de ter!
Etc.

³⁴ Este mesmo trecho foi usado para exemplificar o fenômeno do microdiálogo.

Porém esse diálogo simulado não apresenta exatamente as mesmas características do diálogo de Makar Diévuckhin com o outro. No caso de Diévuchkin, é claro se tratar da voz da personagem, já no caso da redação a voz a que denominei do *Jovem* fica, por vezes, no limite entre voz da personagem e voz do narrador. Veja-se, por exemplo, que em “Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria?”, a primeira frase é evidentemente do narrador. É a partir de sua perspectiva que o narrador coloca a personagem em terceira pessoa – “Apesar de todos *o* condenarem”. Se fosse um discurso da personagem, seria “Apesar de todos *me* condenarem”. Já a frase seguinte “E por que não iria?”, pode ser tanto do narrador quanto da personagem, pois se trata de um discurso indireto livre. Também as frases seguintes estão em discurso indireto livre: “É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não!”.

Contudo essa sequência é novamente rompida pela emergência da voz do narrador, que mostra claramente a personagem em terceira pessoa em “Até *lhe* enviara anjos!” em detrimento da perspectiva de primeira pessoa: “Até *me* enviara anjos”. Nas frases seguintes se observa um regresso ao discurso indireto livre, pois tanto narrador quanto personagem podem ser autores das orações “Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra teria piedade. Teria de ter!”.

Essa alternância da voz do narrador para o discurso indireto livre (limítrofe entre a palavra do narrador e a da personagem) não corresponde exatamente àquilo que Bakhtin entende por diálogo velado, quando uma voz dialoga com a voz de um interlocutor ausente.

No trecho da redação, mesmo quando há apenas a voz do narrador, essa voz expressa o ponto de vista da personagem: é a personagem que se sente condenada (“Apesar de todos o condenarem”), que quer ir para o céu (“queria ir para o céu”), que vê os anjos supostamente enviados por Deus (“Até *lhe* enviara anjos”). Porém ser essa voz do narrador e não da personagem distingue esse trecho daquele analisado por Bakhtin, em que há apenas a voz da personagem dialogando com um interlocutor ausente. No caso da redação, o diálogo com o interlocutor ausente é “subsidiado” pela voz do narrador e isso, a meu ver, deve-se a algumas razões.

Acredito que haver poucas ocorrências de diálogos velados nas redações se deve à própria extensão dos textos, o que está ligado também ao tempo que o candidato tem para escrever. Com um restrito tempo a seu dispor, os candidatos talvez se sintam pouco confortáveis a entregar parte do texto à deliberação das personagens. Por isso, quando há essa deliberação, vê-se, como no exemplo anterior, que o narrador acompanha de perto as reflexões da personagem, o que, de algum modo, facilita o retorno à voz do narrador, responsável por dar à narrativa uma agilidade indispensável no contexto de produção dos textos no vestibular.

Aliás, o fato das redações serem bem mais breves que as narrativas dostoiévskianas também precisa ser considerado, quando se procura entender por que o recurso ao diálogo interior é pouco usado nas redações. Sem muito tempo para compor um enredo extenso, as redações acabam não trazendo muitas situações e vozes que provoquem a reflexão de uma personagem, que levem essa personagem a se deter em um diálogo velado. A propósito, Bakhtin (1929/1963, p. 256), ao falar sobre a personagem Ivan de *Os irmãos Karamázov*, observa que “[...] toda a dialogação da autoconsciência de Ivan, como sempre ocorre em Dostoiévski, é preparada pouco a pouco”. Em seguida conclui que nas obras de Dostoiévski a “palavra do outro penetra de modo paulatino e insinuante na consciência e no discurso do herói [...]”. Já no vestibular, possivelmente, o candidato não tenha tempo para compor um enredo em que a voz do outro possa adentrar a consciência de uma personagem de modo tão paulatino.

Ou seja, embora tenha apontado várias características que aproximam as obras de Dostoiévski às redações do Vestibular Unicamp, nesse ponto do diálogo velado noto uma evidente diferença. Como observa Bakhtin, o diálogo velado é amplamente difundido nas narrativas de Dostoiévski. Esse recurso, porém, aparece timidamente nas redações do vestibular Unicamp, provavelmente porque o contexto de produção do vestibular implica um enredo mais sucinto e, portanto, menos propício a provocar o “diálogo interior” de uma personagem. Há, assim, uma nítida diferença entre as narrativas de Dostoiévski e as dos vestibulandos: naquelas a marcante presença das relações dialógicas sob o diálogo velado, nestas um tímido uso desse recurso.

Dessa maneira, se há relações dialógicas em todos os enunciados, seus modos de concretização parecem ser diferentes a depender dos gêneros, pois o diálogo velado amplamente utilizado nos gêneros novela e romance de Dostoiévski é pouco frequente no gênero “narração”, em que se concretizam as redações analisadas.

Uma última observação necessária diz respeito ao que se entende por “paulatino”, quando se refere às obras de Dostoiévski. Paulatino não significa de modo algum um enredo desenvolvido lentamente, com as ações se sucedendo sequencialmente de modo bastante detalhado. A prosa dostoiévskiana bem distante desse tipo de enredo é repleta de viradas bruscas, inesperadas, de “de repente” como pontuam (e criticam) muitos estudiosos da obra do romancista russo. Essas viradas, que às vezes beiram o dificilmente plausível e até o incoerente, mostram que a narrativa dostoiévskiana não é exemplo de um enredo “bem comportado”, com as ações narrativas se desenvolvendo calmamente.

Ao contrário disso, na prosa dostoiévskiana o recurso ao “de repente” que traz tudo para o aqui e o agora serve frequentemente para colocar em cena várias personagens, reunidas em situações, por vezes, pouco usuais ou desconfortantes, em que essas personagens são confrontadas, convidadas e incitadas a falar, a expor suas vozes, suas ideias, seus pontos de vista. Nesse cenário, atualiza-se um confronto de diversas vozes.

Assim, quando Bakhtin fala acerca do “paulatino” desenvolvimento das ideias, é preciso entender que esse paulatino ocorre porque nos romances dostoiévskianos as personagens terão oportunidade de veicular suas vozes em diversos diálogos, as personagens poderão amadurecer suas ideias a partir desses diálogos em que suas vozes são testadas, colocadas à prova, subvertidas, ironizadas.

Ainda assim, a narração no vestibular continua sendo diferente do romance dostoiévskiano, porque em sua redação o candidato não terá condições de elaborar inúmeros diálogos (sejam exteriores ou interiores), através dos quais as personagens possam ver suas vozes sendo debatidas e novamente debatidas, em um processo que é, em algum sentido, uma particularidade do romance dostoiévskiano: testar uma ideia através de sua experimentação em diversos diálogos, em diversas bocas.

3.3 RELAÇÕES DIALÓGICAS: NA AUTOENUNCIÇÃO DO HERÓI, NO DISCURSO DO NARRADOR E NO DIÁLOGO ENTRE AS PERSONAGENS

A vida começa apenas no momento em que uma enunciação encontra outra, isto é, quando começa a interação verbal, mesmo que não seja direta, “de pessoa a pessoa”, mas mediatizada pela literatura. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 186).

Para Bakhtin (1929/1963, p. 234), são três as “unidades composicionais” em que se realiza o discurso: (i) na “unidade da enunciação monológica do herói”, (ii) na “unidade da narração – seja esta efetuada pelo narrador ou pelo autor” e (iii) na “unidade do diálogo entre as personagens”.

Essa observação é interessante para se refletir a respeito das relações dialógicas nas narrativas, pois ajuda elucidar o modo como as vozes de autor, narrador e personagens se combinam por meio dessas três unidades composicionais.

Seguindo a proposta de Bakhtin, começo pela questão da autoenunciação do herói. Em sua exposição, Bakhtin (1929/1963) discute esse ponto, detendo-se principalmente nas novelas *Gente Pobre*, *O duplo* e *Memórias do subsolo*. Observa ainda que no conto *Uma criatura dócil* (1876) e nos romances *O idiota* e *Os irmãos Karamázov*, a autoenunciação do herói se apresenta enquanto “confissão”.

A base da autoenunciação é o discurso do herói, sejam as palavras da personagem ao falar consigo – geralmente em silêncio, mas também em voz alta³⁵ –, sejam suas palavras dirigidas a outro. Porém mesmo ao falar sozinha, nunca se trata de uma voz solitária em sentido discursivo. Ao falar consigo, a personagem sempre considera a voz de outro.

Segundo Bakhtin, nas primeiras novelas de Dostoiévski, as autoenunciações das personagens estão voltadas a sujeitos imediatamente próximos. Makar Diévuchkin, personagem de *Gente Pobre*, por exemplo, fala de si, mas espera o assentimento de Váriênka, moça com quem troca correspondências. Em certo sentido, as falas dessas

³⁵ A personagem Goliádkin, de *O duplo*, por exemplo, é descrita, em certo momento da narrativa, caminhando confusamente pelas ruas de São Petersburgo, enquanto “pensava e queixava-se”. Durante essa caminhada, a personagem se vê diante da necessidade de tomar “fôlego” e baixar “um pouco a voz”. (DOSTOIÉVSKI, 1946b, p. 131).

personagens ainda se restringem a problemas imediatamente relacionados à vida delas. Mesmo que essas personagens sofram as influências de uma conjuntura cultural e política ampla, questões mais abrangentes ainda não têm significado considerável para elas. Não se vê, por exemplo, em *Gente Pobre* discussões de cunho filosófico mais amplo, debates acerca dos rumos políticos da Rússia de então, reflexões complexas acerca da natureza do homem. Essas questões talvez não apareçam nessa novela inaugural de Dostoiévski porque as personagens são pessoas humildes, sem conhecimento acerca de questões mais complexas. A própria condição social das personagens, que beira à miséria, faz com que suas questões sejam as do dia a dia, aquelas do aqui e agora, em uma vida que se vive cada dia de uma vez, inclusive em termos da manutenção financeira.

Além disso, talvez o gênero novela ainda não fosse tão adequado quanto o romance para uma composição em que houvesse espaço (composicional) suficiente para se discutir a fundo e de várias perspectivas questões mais densas. Pode ser também que o jovem escritor ainda não tivesse maturidade como autor para compor uma obra em que questões existenciais, filosóficas e políticas ganhassem tamanha dimensão.

Enfim, fato é que a autoenunciação dos primeiros heróis de Dostoiévski ainda é bastante restrita ao seu círculo imediato de vida. Na passagem a seguir, transcrita por Bakhtin (1929/1963, p. 236), Makar descreve através de suas palavras, de sua autoenunciação, o quarto que aluga para habitar.

“Eu moro na cozinha, ou seria bem mais correto dizer assim: aqui ao lado da cozinha (mas, preciso lhe dizer, a nossa cozinha é limpa, clara, muito boa) existe um quartinho, pequeno, um cantinho modesto... isto é, para dizer melhor ainda, a cozinha é grande, tem três janelas, de sorte que ao longo da parede transversal há um tabique, de maneira que isso resulta como que em mais um cômodo, um quarto extranumerário; tudo amplo, confortável, tem até janela, e tudo – numa palavra, tudo confortável. Pois bem, é esse o meu cantinho. Bem, mas não vá você pensar, minha cara, que nisso aqui exista alguma outra coisa, um sentido misterioso; que, vamos, se trate de uma cozinha! – quer dizer, eu moro mesmo nesse quarto, atrás do tabique, mas isso não é nada; vivo cá em meu canto, isolado de todos, modestamente, às ocultas. Pus em meu quarto uma cama, uma mesa, uma cômoda, um par de cadeiras, pendurei um ícone na parede. É verdade, existem quartos melhores – talvez até bem melhores, mas o essencial é o conforto; pois eu faço tudo isso pelo conforto, e não vá você pensar que seja por outra coisa.”³⁶

³⁶ O trecho transcrito de *Gente Pobre* segue a tradução presente em *Problemas da poética de Dostoiévski*. As aspas são mantidas, conforme no texto de Bakhtin.

Logo após a transcrição desse trecho de *Gente Pobre*, Bakhtin comenta (1929/1963, p. 236):

“Quase após cada palavra [Makar] Diévuchkin lança uma mirada para sua interlocutora ausente, teme que ela o imagine queixoso, procura destruir a impressão provocada pela notícia de que ele vive na cozinha, não quer lhe causar desgosto, etc.”, de tal modo que “as palavras de Diévuchkin sobre si mesmo” são determinadas pela “palavra possível do destinatário, no caso Várienka Dobrossiélova” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 236). A autoenunciação de Diévuchkin, suas palavras sobre si mesmo, voltam-se a Várienka, moça que pertence ao “mundo restrito” de Makar Diévuchkin.

Bakhtin (1929/1963, p. 238) entendia que em *Gente Pobre* o “mundo das personagens é restrito e estas ainda não são ideólogas”. Personagens como Makar Diévuchkin não seriam ideólogas, porque seus discursos não seriam “sobre o mundo”, mas apenas “sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 87). Assim também é a autoenunciação de Goliádkin, personagem de *O duplo*, cujas reflexões se restringem ao ambiente imediato em que vive.

Dentre as obras em que já se apresenta uma autoenunciação do herói para além de seu mundo restrito, Bakhtin destacará *Memórias do subsolo*, em que a autoenunciação do herói estará voltada a um outro genérico, a um outro qualquer. Como coloca Bakhtin, o “homem do subsolo”, já seria um ideólogo por discutir com vozes sociais mais amplas do que aquelas circunscritas ao seu contexto imediato de vida³⁷.

De acordo com Bakhtin (1929/1963, p. 273):

“A polêmica com o outro a respeito de si mesmo é complexificada em *Memórias do subsolo* pela polêmica com o outro sobre o mundo e a sociedade. Diferentemente de Diévuchkin e Goliádkin³⁸, o herói do subsolo é um ideólogo”.

Se as reflexões de Diévuchkin e Goliádkin estão voltadas a seus contextos imediatos de vida, o “homem do subsolo” já discute assuntos mais abrangentes e se dirige a um outro qualquer, um “‘outro’ com tal, independente de quem seja” (BAKHTIN, 1929/1963, p.

³⁷ Embora o primeiro ideólogo destacado por Bakhtin seja o “homem do subsolo”, é preciso notar que *A senhoria* (1847) “é a primeira obra de Dostoiévski em que aparece uma personagem intelectual [...] Ordínov [...] um jovem da capital, de origem nobre e com cultura [...] um herói da intelligentsia aristocrática [...]” (BIANCHI, 2006, p. 117-118).

³⁸ Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, encontra-se a grafia “Goliádkin”. Já na tradução de *O duplo*, que utilizo, o nome da personagem aparece como “Golyádkin”. Possivelmente as diferenças de grafia se devam às opções do tradutor – no caso das duas obras, o tradutor é o mesmo: Paulo Bezerra – para a transliteração do alfabeto russo ao alfabeto latino.

309). Isso porque a autoenunciação do “homem do subsolo” é uma “confissão” não dirigida especificamente a alguém, mas ao mundo. Aliás, o “homem do subsolo”, como nota Bakhtin, não fala “sobre o universo, mas com o universo”. Daí porque seu discurso, um discurso “apelo”, nas palavras de Bakhtin, dirija-se a qualquer um, a um outro qualquer.

A propósito, é especialmente enquanto “confissão”, que Bakhtin analisará a autoenunciação dos heróis nos romances de Dostoiévski. Bakhtin destaca principalmente a confissão da personagem Hippolit, em *O idiota*, e dá especial atenção à confissão de Stavróguin, personagem de *Os demônios* (1872). Apenas a título de exemplo, transcrevo um trecho já ao final da confissão de Stavróguin, quando se evidencia sua preocupação com o olhar do outro:

“[...] para mim restarão aqueles que saberão de tudo e irão olhar para mim assim como eu para eles. E quanto mais numerosos forem, melhor. Se isso me trará alívio, não sei. Esse é meu último recurso”. (DOSTOIÉVSKI, 1872, p. 679).

A confissão de Stavróguin é, segundo suas próprias palavras, seu “último recurso” na tentativa de buscar algum “alívio” frente àqueles que, a partir de então, “saberão de tudo” e poderão “olhar” para ele, julgá-lo, condená-lo ou absorvê-lo³⁹.

Segundo Bakhtin (1929/1969, p. 284):

“A confissão de Stavróguin, como a confissão de Hippolit e a do ‘homem do subsolo’, é uma confissão com a mais intensa orientação voltada para o outro, sem o qual herói não pode passar [...]”.

Nesses e nos outros textos dostoiévskianos, a autoenunciação é uma palavra do herói, que está sempre voltada ao outro. Interessa a Bakhtin particularmente a autoenunciação do herói dostoiévskiano enquanto confissão. Essa confissão não é, de modo algum, um ato de individualidade em que o herói se põe a expressar sua subjetividade, seus pensamentos, suas culpas e remorsos. A confissão dostoiévskiana é construída tendo em vista as apreciações do outro. O herói não confessa apenas para si aquilo que já sabe, mas confessa principalmente para o outro, de quem espera uma resposta, o diálogo, o perdão. A

³⁹ O que atormenta Stavróguin e dá motivo à sua confissão é um ato de pedofilia por ele praticado. A idade da menina com a qual Stavróguin se relaciona varia durante sua confissão: em alguns momentos afirma que ela tem 14 anos, em outros momentos que é uma criança de dez anos. O capítulo em que figura a confissão de Stavróguin aparece como anexo à obra *Os demônios* (DOSTOIÉVSKI, 1872), pois – segundo informa o tradutor Paulo Bezerra em nota (da página 655) – seu teor foi rejeitado por Mikhail Katkóv, editor-chefe da revista *O mensageiro Russo*, em que o romance foi originalmente publicado sem esse fragmento.

confissão embora possa parecer um ato centrado no eu é, na interpretação bakhtiniana, o ato daquele que precisa do olhar do outro, da posição única do outro na vida. É de sua posição exterior e, principalmente, única e diferente da do eu, que o outro realiza para o confessor aquilo que ele mesmo não pode. O ouvinte da confissão poderá perdoar o herói que confessa.

Como adverte Bakhtin ([192-], p. 24, grifo do autor): “Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha relação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda”.

É em busca dessa absolvição que o herói se põe a falar.

Nas redações do vestibular Unicamp são menos presentes momentos em que uma personagem se detém em reflexões interiores. Por isso em poucos casos se pode vislumbrar algo como uma confissão do herói. Diante da necessidade de cumprir certas exigências da prova, possivelmente o candidato se sinta pouco atraído a usar desse expediente. As propostas para as redações, em geral, indicam um caminho a seguir para o desenvolvimento do enredo, a exemplo das propostas a seguir:

- criar um detetive ou repórter investigativo que, ao tentar desvendar algo sobre um derramamento de óleo no rio Atibaia, descobre que o fato faz parte de uma conspiração maior (Proposta do vestibular Unicamp 2000);
- compor uma narrativa, explicando o desfecho de um experimento científico pelo qual foram criados quatro homens “perfeitos”: um deles seria o próprio narrador da história; dos demais três, “um suicidou-se”, outro “tornou-se criminoso” e um foi eleito “presidente da república” (Proposta do vestibular Unicamp 2003);
- relatar a história de uma “personagem que viveu um processo de transformação na agricultura de alguma região do Brasil” (Proposta do vestibular Unicamp 2007).

Diante de indicações como essas e considerando o tempo restrito para conceber o texto, é mais fácil entender a opção de muitos candidatos por não dedicar ou dedicar pouco espaço para as autoenunciações confessionais das personagens.

Ainda assim, selecionei trecho de uma redação que pode ser considerado uma “confissão”. Na passagem, a personagem reflete sobre seu destino, sobre o fato de ter

contraído sífilis através de seu marido e de estar esperando um filho que, em decorrência da doença, nascerá, nas palavras dela, “retardado”:

Passei a gravidez inteira pedindo para que Deus tirasse ele de dentro de mim. Deformado? Retardado? Como míseras feridinhas podiam fazer isso com uma criança? Se um micróbio pode ser responsável por tamanho mal feito, por que não acabava no ventre mesmo com a obra que começou? (COMVEST, 2008, p. 134)⁴⁰.

Essa autoenunciação da personagem é dirigida a Deus, mas também ao mundo, a qualquer um e a todos que “permitem” que “um micróbio” faça “tamanho mal feito”. Sua autoenunciação não está direcionada a alguém em particular, mas, à semelhança do “homem do subsolo”, volta-se a um “outro” de “caráter um tanto abstrato: é o outro como tal” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293). Volta-se a “todos os ‘outros’ sem exceção, não importa quem sejam” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293).

Logo na sequência, a personagem continua refletindo sobre seu problema:

“Os erros de Ricardo, meu marido, sou eu quem pago, criando uma aberração na minha barriga.” (COMVEST, 2008, p. 134).

Embora esteja pensando consigo e não se trate de um diálogo da personagem com seu marido, de algum modo, a autoenunciação é a ele dirigida. A autoenunciação é uma acusação ao marido, que a personagem culpa por ter lhe transmitido sífilis e imputado a pena de gestar uma criança “deformada”. Desse modo, esse trecho de sua autoenunciação já se aproxima mais das autoenunciações de personagens dostoiévskianas como Makar Diévuchkin e Goliádkin que se voltam a interlocutores mais específicos.

Se o recurso da autoenunciação – seja com um interlocutor mais restrito, seja com um interlocutor “amplo” e “abstrato” – pode ser encontrado também nas redações do vestibular Unicamp, é preciso destacar que, por serem narrativas curtas, a complexidade e a extensão das autoenunciações nas redações não são as mesmas encontradas nas novelas e nos romances de Dostoiévski. Disso depreendo mais uma diferença entre o gênero narrativa no vestibular em comparação às novelas e romances dostoiévskianos.

⁴⁰ A redação completa pode ser lida no ANEXO 7, p. 325.

Segundo Bakhtin, a autoenunciação confessional é fundamental para Dostoiévski, enquanto esse recurso é pouco explorado pelos candidatos do vestibular Unicamp. Embora essa diferença possa ser resultado de opções estilísticas individuais – Dostoiévski teria inclinação pelo uso da autoenunciação, enquanto os candidatos não se interessariam por esse tipo de discurso –, creio que o principal motivo para tal discrepância é o gênero em que a narrativa é composta. A extensão dos romances e novelas parece favorecer mais o uso das autoenunciações do que a extensão restrita das redações, o que se relaciona profundamente com o contexto em que a narrativa é composta, se na conjuntura do vestibular ou no âmbito da vida de um escritor profissional.

A segunda unidade composicional do discurso examinada por Bakhtin é a unidade da narração, seja ela realizada pelo narrador ou pelo autor. Bakhtin destaca dois tipos principais de discurso do narrador nas obras de Dostoiévski: o “discurso protocolar” e o “discurso provocante”.

O discurso protocolar informa secamente os fatos, buscando eximir-se de qualquer interferência. Nas palavras de Bakhtin (1929/1963, p. 291), o “discurso protocolar” é “seco e informativo”, apresentando “o fato sem voz, sem entonação ou como uma entonação convencional”. Embora Bakhtin não se detenha a dar exemplos desse tipo de discurso, proponho ilustrar esse tipo de discurso protocolar com o trecho inicial da novela *A senhoria*:

Ordínov [protagonista da novela] afinal se decidira a procurar um novo alojamento. A dona da casa em que ele alugava um quarto, uma mulher já idosa e muito pobre, viúva de um funcionário público, por circunstâncias imprevistas havia partido de Petersburgo para algum fim de mundo, onde viviam seus parentes, sem mesmo esperar o dia primeiro – data de seu contrato de aluguel. O jovem, esperando expirar o prazo, pensava com lástima em seu velho canto, aborrecido por se ver obrigado a deixá-lo: ele era pobre, e o apartamento saía caro. Já no dia seguinte ao da partida da senhoria, pegou seu boné e saiu perambulando pelas travessas de Petersburgo, olhando todos os anúncios afixados nos portões dos prédios e selecionando os prédios *maiores*, mais enegrecidos e apinhados, onde seria mais provável encontrar o canto que lhe convinha na casa de algum locatário pobre. (DOSTOIÉVSKI, 1847, p. 9, grifo do autor).

Na passagem, o narrador informa secamente aspectos essenciais para se entender o motivo da mudança de Ordínov. Esse narrador, embora onisciente, não se detém a fazer colocações sobre o futuro de Ordínov, sobre o que a personagem não poderia saber, mas

que ele, narrador, sabe, dada sua onisciência. Pelo contrário, após informar aspectos mínimos necessários para o início do enredo, o narrador se aproxima ainda mais da personagem Ordínov. O leitor nunca é advertido, por exemplo, sobre algo que poderá acontecer com Ordínov. É em conjunto com a personagem que o leitor se depara com os fatos da narrativa. Trata-se de um narrador que, de algum modo, abdica de sua *distância* (segundo o termo de Bakhtin), aproximando-se ao máximo da personagem, sem acrescentar à narrativa muito além do que a própria personagem possa saber ou ver. O narrador é protocolar, pois é, no limite, uma figura literariamente convencional, informando apenas o imprescindível para o fluxo da narrativa.

Em seu estudo acerca de *A senhoria*, Bianchi (2006, p. 125) observa que:

O narrador nos põe em contato com a realidade de Ordínov, com o “quem era ele”, já no próprio início da novela, enquanto ele procura um novo alojamento. Sem abandoná-lo por um momento sequer, relata suscintamente algumas situações que abrangem sua infância e seu passado mais recente. Mas não diz muita coisa além daquilo que, por ainda fazer parte do presente, é estritamente necessário para se acompanhar o desenrolar dos acontecimentos nos poucos dias subsequentes em que vai se concentrar a narrativa.

Esse narrador de *A senhoria* é um narrador protocolar a informar apenas o mínimo necessário para o leitor acompanhar a história. Praticamente preso temporal e espacialmente ao herói, o narrador não vaticina nada além do campo do aqui (tropos) e agora (crono). Como observa Bakhtin (1929/1963, p. 260):

“O narrador se encontra numa proximidade imediata do herói e do acontecimento em processo, e desse ponto de vista aproximado ao máximo e sem perspectiva ele constrói a imagem do herói e do acontecimento”.

Para discorrer a respeito de como esse tipo de discurso protocolar do narrador pode ser encontrado nas redações do vestibular Unicamp, transcrevo a seguir a proposta de redação do Vestibular Unicamp 2002 (COMVEST, 2002, p. 107-108) e na sequência um texto que atendeu a essa proposta.

TEMA B⁴¹

⁴¹ O tema A é “dissertação” e o tema C é “carta argumentativa”.

**ATENÇÃO: SE VOCÊ NÃO SEGUIR AS INSTRUÇÕES RELATIVAS A ESTE TEMA,
SUA REDAÇÃO SERÁ ANULADA.**

Leia o texto abaixo, parte de um depoimento de “Luiz Castilhos, branco, natural do Estado do Rio, de 42 anos, solteiro, sabendo ler e escrever”, em que ele relata a briga que teve com “Joaquim de Souza, mulato, de 32 anos, casado, analfabeto”. O depoimento consta nos autos do processo criminal no qual foi réu este último, no Rio de Janeiro, em 1910.

“[declara] que trabalhava no trapiche Comércio à rua da Saúde, onde também trabalhava Joaquim Antonio de Souza; que o trabalho que na ocasião faziam o declarante, Joaquim e outros era pesar carne-seca; que então ali chegando um homem que não é vagabundo pediu a Joaquim um pedaço de carne para comer; que Joaquim como resposta disse ao homem que pedia que fosse pedir à puta que o pariu; que o declarante fazendo ver a Joaquim que havia muita carne e que por consequência um pedaço que desse ao homem para comer em nada prejudicaria ao dono da mercadoria, Joaquim voltando-se para o declarante mandou-o também à puta que o pariu; que em vista do mau humor de Joaquim o declarante retirou-se do trapiche visto como naquele momento terminaria o trabalho do dia; que em seguida o declarante foi à pagadoria receber a sua diária; que ao voltar da pagadoria Joaquim desfechou-lhe quatro ou cinco tiros [...]” (Extraído de Sidney Chaloub, *Trabalho, Lar e Botequim: O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p.105.)

O depoimento acima transcrito contém elementos que permitem a construção de uma narração: personagens, uma situação problemática e um desfecho.

Inspirando-se nos dados desse depoimento, escreva uma narração

- *em terceira pessoa;*
- *com personagens e elementos da situação construídos com base no texto;*

• *que contenha, além do desfecho constante no depoimento, um segundo desfecho, com fatos ocorridos posteriormente aos relatados e que tenham alguma relação com trabalho.*

✓ **Não esqueça que você pode valer-se de informações da coletânea geral e dos enunciados das questões desta prova para escrever sua narração.**⁴²

Atendendo a essa proposta, foi confeccionado o texto (COMVEST, 2002, p. 123-129)⁴³ a seguir:

Aquele cheiro. Luiz já havia se acostumado com ele. Pra dizer a verdade, nem o incomodava mais. Parecia que só podia senti-lo se realmente desejasse, como quem prova de uma especiaria repugnante, mas inconvenientemente presente no prato de todo dia. Havia aprendido a ignorá-lo, e nunca teria se lembrado dele não fossem as duas senhoras que passavam naquele momento à frente do trapiche, protegendo seus róseos rostos com a face contrária das mãos, como se tentassem manter-se puras perante tão causticante perfume. Havia interrompido seu trabalho por alguns instantes, enquanto acompanhava com os olhos as duas observadoras que, ao sentirem-se observadas, aceleraram o passo, procurando deixar para trás o inconveniente local. Cruzaram a frente de uma mercearia do outro lado da rua, cujo reflexo da vitrine cegou o trabalhador por alguns instantes, levando-o a perdê-las de vista. Foi neste instante que notou o sol, intenso e ardil como o de todos os dias, que insistia em assá-los como se fossem eles as peças de carne-seca. O brilho e calor opressores do sol haviam dado à sua pele um tom avermelhado, que ardia ferozmente todos os dias e provocava noites terríveis. Ardência esta agravada pelo sal residual das carnes, que tornava qualquer corte provedor de dores massacrantes. Havia seu lado bom: o sol e o trabalho essencialmente braçal haviam lhe dado uma aparência desgastada, porém saudável e robusta, escondendo o branco de seus cabelos com o acobreado queimado de sol. Luiz não era forte; mas, do alto de seus quarenta e dois anos, achava-se em melhor situação que muitos homens mais jovens que conhecia.

⁴² Há pequenas variações na formatação dessa proposta quando se compara à proposta transcrita no site da Comvest (ver em http://www.comvest.unicamp.br/vest_antiores/2002/download/fase1.pdf. Acesso em: 20 jun. 2013, 18:58:08). O trecho “Inspirando-se nos dados desse depoimento, escreva uma narração”, por exemplo, aparece em itálico na prova disponibilizada no site, mas não na coletânea publicada.

⁴³ O autor do texto é o vestibulando Heraldo Correa Vilas Boas. Não omitimos os nomes dos candidatos, pois é pública a autoria das redações que compõem as coletâneas organizadas pela Comvest. Além disso, considero meritória a referência a candidatos cujos textos se destacam no conjunto dos milhares que, a cada ano, são avaliados pela Comvest.

Não era o caso de Joaquim. Mulato e dotado de um arquétipo físico diferente de seu companheiro, tinha recebido dos anos árduos de trabalho um perfil esguio, porém bem forte. Não era letrado, como seu amigo mais velho, mas a grande maioria dos que conhecia também não o era. Havia dedicado toda sua vida ao trabalho e, apesar de livre, sentia-se um eterno escravo. Aquela rotina havia se tornado tudo para ele e, agora mais do que nunca, sua sobrevivência dependia dela. Os grilhões pesavam cada vez mais e feriam mais e mais seus pulsos. Sua esposa estava esperando um filho seu, e o dinheiro que não era suficiente para dois teria que alimentar três. Tanto sofrimento o havia tornado um jovem amargurado e rancoroso, que vivia a resmungar suas chagas aos quatro ventos.

Tão compenetrado estava em seu trabalho e pensamentos quem nem notou a figura trôpega que se aproximava. Luiz, que neste momento repousava ao lado da balança de carnes, limpou os olhos embaçados de suor a tempo de observar a aproximação do estranho. Era um homem baixo, magro, encurvado, como um galho retorcido ao sol. A primeira vista parecia uma mancha escura; uma observação mais atenta revelava olhos amarelos envoltos por um rosto enrugado e marcado pela idade, escurecido pelo que parecia ser graxa ou fuligem negra. Usava como manto o que há tempos poderia ter sido um cobertor, e tropeçava em direção ao ocupado Joaquim. Estancou ao lado do trabalhador e, quando sua boca se abriu, o azedume de seu hálito cortou o odor já costumeiro do lugar como uma flecha. Havia pedido algo. Queria comida.

Nada mais comum. Porém, o que nada teve de comum foi a reação inesperada de Joaquim. Para surpresa de Luiz, seu companheiro virara-se como um trovão para o inusitado visitante, encarando-o. Naquele momento, parecia que a Terra havia parado e só os três estavam conscientes. O cheiro, o calor, nada mais importava. Como uma tempestade, o trabalhador de ébano encharcou a figura com as mais chulas barbáries, fazendo com que o visitante os deixasse em direção ao nada de onde havia surgido. Luiz, tomado de uma raiva intensa perante tal injustiça, explodiu em direção ao bárbaro de ébano, dizendo que não teria sido tão dispendioso se eles tivessem sacrificado um único pedaço da carne que pesavam ao necessitado transeunte. A tempestade furiosa e ruidosa fizera outra vítima: Luiz fora enxotado pelos mesmos malefícios que atingiram o pobre visitante. Inebriado pela fúria e impotência, viu que nada mais podia fazer e, já que o mal estava

feito, restava-lhe retirar-se e deixar Joaquim à sua própria ignorância. Deixou-o lá e, já que seu dia de trabalho estava chegando ao fim, dirigiu-se à pagadoria para receber o que lhe era de direito. Joaquim, porém, quando sozinho foi deixado, teve sua mente inundada por uma enxurrada de ideias desconexas. Não era claro para onde Luiz teria ido. Havia ele ido relatar sua barbárie à pagadoria? Não podia. Aquilo não estava acontecendo. Ele precisava daquele emprego mais do que de qualquer coisa. Mais do que qualquer um. Embriagado em sua própria ira, procurava em meio às peças de carne uma resposta para os problemas que inebriavam sua visão quando, ao erguer os olhos, viu que Luiz se aproximava. Teria ele contado algo? Iria ele perder tudo? Durante segundos que pareceram décadas, sua cabeça girou em tonturas agonizantes, fazendo Joaquim procurar os joelhos, que tremiam sobre ele. Foi quando lembrou-se da arma que trazia na cintura. Luiz só ouviu o primeiro disparo. O cheiro de pólvora seca tomou o lugar. Algo havia picado sua coxa, e logo depois o seu ombro. Tudo tornava-se vermelho, quente, úmido. Gritos foram ouvidos, e a dor lancinante tirou-lhe a consciência.

Epílogo

Novamente os grilhões apertam, pesam e machucam os punhos de Joaquim. Mas ele não pode trabalhar. Luiz fora socorrido, mas ninguém ouvira os gritos de Joaquim. Ninguém ouvira que aquele fora seu pedido de socorro. E agora, que fora julgado e condenado, ninguém mais vai ouvir. Nunca mais.

Nesse texto, o narrador está próximo às personagens pelo menos no início da narrativa, quando descreve as ações de Luís e Joaquim, até a chegada do homem que pede um pedaço de carne. Após a discussão, o narrador ora focaliza Luís, que decide ir embora, ora focaliza Joaquim, apreensivo com uma possível reclamação do colega. Ainda aqui, o narrador não se distancia das personagens, não adverte, por exemplo, o leitor do risco a que Luís estava exposto. O leitor apenas saberá desses fatos à medida que eles acontecerem para as próprias personagens. O narrador não exerce plenamente seu “excedente de visão”, não se distancia para longe das personagens, a fim de “adiantar” o que acontecerá no

enredo, tampouco para fazer considerações moralistas a respeito das atitudes das personagens. O narrador está o tempo todo preso à ação, informando protocolarmente aquilo que é indispensável para compor o enredo.

Ao final do texto, porém, o narrador se distancia das personagens, mostrando sua onisciência, ao prever que ninguém ouvirá o “pedido de socorro” de Joaquim. Esse olhar para o futuro, distanciado das personagens, denuncia um narrador que sabe mais e além da personagem, um narrador *distanciado*. Um narrador, portanto, diferente daquele comumente presente nas obras dostoiévskianas. A opção do candidato por fazer seu narrador se distanciar das personagens possivelmente está ligada à exigência da prova, que solicitava “além do desfecho constante no depoimento, um segundo desfecho, com fatos ocorridos posteriormente aos relatados e que tenham alguma relação com trabalho”. Ao compor seu “Epílogo”, o candidato atende essa exigência, que demanda um afastamento das personagens e uma visada para o futuro.

Aliás, na maior parte das narrativas do vestibular, diferentemente desta analisada, a opção mais frequente é por um narrador distanciado. Possivelmente isso ocorra porque, no contexto do vestibular, o candidato precisa escrever, em tempo restrito e em um texto conciso, uma narrativa que atenda às exigências da proposta. Se o candidato concebesse um narrador muito aproximado ao herói ou às personagens, provavelmente seria necessário um tempo maior e um texto mais extenso para realizar sua narrativa. Um narrador distanciado é mais conveniente, na medida em que pode informar sobre fatos do passado e ao mesmo tempo lançar perspectivas futuras, de modo a compor uma narrativa temporalmente mais “completa”.

Considerando-se as exigências a que o candidato deve atender para compor sua narrativa, o narrador distanciado figura como uma conveniente opção. Se na proposta de redação de 2002 o evento narrativo principal a ser descrito é breve – uma discussão e suas consequências –, bem diverso é o que se apresenta em outras propostas, que exigem uma narrativa temporalmente mais extensa. Veja-se, por exemplo, as seguintes propostas:

- conceber uma história sobre uma criança que na infância era fascinada por um meio de transporte, mostrando como esse fascínio repercutiu em sua vida adulta (Proposta do vestibular Unicamp 2006);

- relatar a história de uma “personagem que viveu um processo de transformação na agricultura de alguma região do Brasil” (Proposta do vestibular Unicamp 2007);
- narrar “os conflitos gerados” pela decisão de uma “personagem que decide mudar de hábitos para ser coerente com a sua militância em defesa dos animais” (Proposta do vestibular Unicamp 2009).

Embora nenhuma dessas e das demais propostas inviabilize, *a priori*, um narrador próximo à personagem, é bastante difícil conceber narrativas que deem conta dessas exigências – com tempo exíguo para realização de um texto razoavelmente conciso – através de narradores que não se afastem das personagens. Ou seja, mais uma vez creio que o gênero e as circunstâncias da prova acabam por – senão impedir totalmente, pelo menos – levar os candidatos a optarem por narradores “distanciados”.

Assim, se o narrador sem grande excedente de visão é um traço estilístico de Dostoiévski, é preciso observar que isso se relaciona aos gêneros (novelas, contos, romances) empregados pelo autor e ao contexto de realização de sua escrita, composta, comumente, ao longo de vários meses e até anos. Em circunstâncias diversas está o vestibulando, cujo recurso a um narrador aproximado ao herói poderia inviabilizar seu texto.

Outro tipo de discurso do narrador que Bakhtin indica estar presente nas obras de Dostoiévski é o “discurso provocante”. Nesse tipo de discurso, a “narração no seu todo [...] está endereçada dialogicamente ao herói” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 291). As palavras do narrador se voltam ao herói, buscando, muitas vezes, provocá-lo.

O exemplo em que Bakhtin mais se detém para comentar esse tipo de discurso é a obra *O duplo*, cuja “narração [está] dialogicamente orientada para o próprio Goliádkin, soa aos seus próprios ouvidos como voz do outro que o provoca” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 250, grifo do autor).

Para ilustrar esse procedimento, Bakhtin analisa a seguinte passagem de *O duplo*, em que Goliádkin adentra o baile de Clara Olsúfiévna sem ser convidado. No excerto abaixo é descrito como a personagem se sente, já dentro do baile, quando se encontra frente à moça:

Não há qualquer dúvida que nesse momento ele [Goliádkin] teria o maior prazer de desaparecer com que por encanto. Mas o que está feito está feito... Que teria de fazer? “Se saíres mal, aguenta a mão, se saíres bem, fica firme! O senhor Goliádkin, evidentemente, não era um intrigante nem um mestre em rapapés...”⁴⁴ E acabou acontecendo. Além do mais uns jesuítas deram um jeito de misturarse... Mas o senhor Goliádkin, pensando bem, não estava para eles! (BAKHTIN, 1929/1963, p. 252).

Na passagem, Goliádkin se envergonha de sua atitude, mas o narrador o provoca através da frase “O senhor Goliádkin, evidentemente, não era um intrigante nem um mestre em rapapés...”. Essa frase ecoa a própria voz de Goliádkin, que, em outros momentos da narrativa, já havia enfatizado que “não era um intrigante”. Em conversas com colegas de trabalho, Goliádkin assim se define:

“Não sou um intrigante e disto me orgulho” (DOSTOIÉVSKI, 1846b, p. 38)⁴⁵.

Colocação essa de Goliádkin que é empregada pelo narrador para provocá-lo, pois se ele não era um intrigante, não deveria ter do que se envergonhar, nem mesmo de adentrar uma festa sem ser convidado.

Como observa Bakhtin (1929/1963, p. 254):

“O narrador lhe grita aos ouvidos as suas próprias palavras e ideias, mas num tom diferente, irremediavelmente alheio, irremediavelmente censurador e zombeteiro.”

Importante notar que nessa relação o narrador não se coloca acima ou distante da personagem. Como na narração protocolar, a narração “provocante” de Dostoiévski não se executa a partir de uma presunçosa grande distância do narrador em relação à personagem. Trata-se de uma narração em que o narrador se encontra próximo ao herói. No discurso provocante o narrador não fala do herói, mas com o herói. É como se as palavras do narrador se dirigissem à personagem. O narrador está ao lado do herói, não “acima” dele, falando dele a dilatada distância.

Em *O duplo*, o “narrador é como se estivesse preso ao seu herói, não pode afastar-se dele para a devida distância a fim de apresentar uma imagem sintetizadora e integral de suas atitudes e ações” (BAKHTIN, 1929/1969, p. 260).

⁴⁴ Bakhtin (1929/1963, p. 252) adverte que a “parte da narração colocada aqui entre aspas foi destacada, ao que tudo indica, por erro do redator”. Não há essas aspas na tradução de *O duplo* (DOSTOIÉVSKI, 1846b) proposta por Paulo Bezerra.

⁴⁵ Transcrevo essa passagem a fim de auxiliar a exposição. Esse trecho, contudo, não é citado por Bakhtin em sua análise presente em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Por não “afastar-se” do herói, as palavras que o narrador utiliza são palavras que o próprio herói enunciou e conhece. Palavras que o narrador adota em seu discurso, mudando o tom delas para provocar a personagem.

Procedimento similar é encontrado, por exemplo, na redação transcrita abaixo, em que o narrador também emprega palavras da personagem para provocá-la. Reproduzo a proposta do Tema B (narração) do vestibular Unicamp 2000 e na sequência a redação:

TEMA B

No dia 5 de outubro de 1999, terça-feira, o jornal *Correio Popular*, de Campinas, SP, publicou a seguinte manchete de primeira página, acompanhada de breve texto:

100 mil ficam sem água em Sumaré

Um crime ambiental provocou a suspensão do abastecimento de água de cerca de 100 mil moradores de Sumaré. A medida foi tomada na sexta-feira, quando uma mancha de óleo de aproximadamente 3 quilômetros de extensão surgiu nas águas do rio Atibaia. Anteontem, uma nova mancha apareceu nas proximidades da Estação de Tratamento de Água I, na divisa entre o bairro Nova Veneza e o município de Paulínia. A situação somente será normalizada na quinta-feira. A Cetesb investiga o caso e os técnicos acreditam que o produto (óleo diesel ou gasolina) foi despejado em esgoto doméstico em Paulínia.

Leve em conta essa notícia e privilegie a hipótese dos técnicos, apresentada no final do texto. A partir desses elementos, escreva uma narração em terceira pessoa, caracterizando adequadamente personagens e ambiente. Crie um detetive ou um repórter investigativo que, quando tenta resolver o “crime ambiental”, descobre que o ocorrido é parte de uma conspiração maior.

A partir dessa instrução a redação a seguir foi elaborada (COMVEST, 2000, p. 147-152)⁴⁶:

Um fiasco de enigma

3 quilômetros de extensão. Era o que a notícia no jornal denunciava. A mancha de óleo que surgia no rio Atibaia era enorme e ele era um detetive ignorado nacionalmente e que nunca havia solucionado um caso que tivesse um raio de mais de 100 metros. Era muita honra. Ora! Maurício Fiasco. O próprio nome declarava seu desempenho em qualquer situação. Conseguira afastar inúmeros clientes em toda sua carreira, mas estava disposto a dar uma reviravolta em sua profissão.

Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!

A Cetesb o contratara para descobrir a causa das manchas. Dentro de 15 dias haveria uma reunião com o subgerente da Cetesb e sua equipe para ver os principais pontos do fato.

15 dias era muito tempo... a população se queixava, pois a suspensão do abastecimento de água estava comprometendo a vida de cerca de 100 mil pessoas, moradores.

Maurício Fiasco e a equipe da Cetesb iam todos os dias às margens do rio Atibaia verificar o estado. Os aparelhos mostravam a impureza da água. Um dos membros da equipe insistiu na notícia de jornal e disse que realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico.

Mas era uma afirmação precoce, Fiasco preferiu não sustentá-la.

10 dias se passaram e o detetive não desvendara nada a respeito do crime ambiental. Estava com medo de enfrentar o subgerente e não alcançar a desejada fama. Confirmara, portanto, novamente seu nome: Fiasco.

⁴⁶ A autora do texto é a vestibulanda Natália Canto Ferreira.

Decidiu redobrar seu empenho. Não tinha mais almoço, nem sono. Qualquer descanso era sinônimo de preguiça.

Foi até a Estação de Tratamento de Água I, recolheu informações sobre o rio Atibaia desde 1995 e concluiu que fatos semelhantes aconteciam todos os anos e na mesma época, outubro. Pesquisou, entrevistou funcionários que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos e viu que os produtos mudavam todos os anos. Dessa vez era muito grave, porque envolvia um número maior de moradores prejudicados. O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo.

Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!

Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Mas não tinha provas concretas para acusá-lo. Faltavam apenas 3 dias para a reunião! Desespero! E fama de Maurício? A sua chance.

Esperou amanhecer e foi à Cetesb. Bateu à porta do subgerente e pediu um minuto de seu tempo. Tentou de todas as formas expor suas ideias sem agressão, mas várias vezes fugiu ao controle.

O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. Contratamos 3 detetives, sem que nenhum soubesse da existência dos outros 2. Fizemos o possível para que as coisas saíssem como o presidente da Cetesb planejava. Os outros dois detetives são muito melhores que você. A carreira deles é brilhante! Você é um... fiasco, digamos assim! E me entristeço a falar, mas realmente foi o que nos deu mais trabalho. Esse escândalo causado durante os 5 anos com produtos diferentes era uma forma de desviar a atenção da população, enquanto nossa empresa desviava uma quantia significativa de dinheiro à Suíça. Não sou mais do que um subgerente. Fecho meus olhos e ignoro as atitudes financeiras do presidente desse órgão. Não tenho nenhum envolvimento, mas sei

dos mínimos detalhes. Creio que como um detetive digno de ser chamado de brasileiro... hmmm! aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

Maurício, boquiaberto... negou os luxos oferecidos, denunciou à imprensa e à polícia a atitude da Cetesb. Ganhou fama, secretária e celular. Mudou principalmente o sobrenome... não era mais um fiasco. Chama-se Maurício Brasil.

Nessa redação, observa-se um narrador irônico em relação à personagem, que é descrita desde o início como “um detetive ignorado nacionalmente e que nunca havia solucionado um caso que tivesse um raio de mais de 100 metros”.

Exemplo da atitude “provocante” do narrador, que acintosamente se aproveita das palavras (e desejos) de Maurício para provocá-lo, é:

“Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”

Nessa passagem, o narrador usa as palavras de Maurício, desejoso de conseguir “uma secretária e um celular”, de não mais viver “às custas da mãe viúva”, para ironizá-lo. O anseio de Maurício pela fama é recoberto com acento zombeteiro do narrador, que obriga a palavra do outro “a servir a fins diametralmente opostos” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 221) daqueles em que originalmente foi empregada. O desejo sério de Maurício, sua esperança de realização profissional futura, aparece ridicularizada pelo modo como o narrador transcreve essa intenção.

A provocação do narrador segue em passagens como:

“Estava com medo de enfrentar o subgerente e não alcançar a desejada fama. Confirmara, portanto, novamente seu nome: Fiasco.”

e

“Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... [...]”.

Também nesses fragmentos, o narrador busca atingir o ponto mais fraco e vulnerável Maurício, sua frustração por se considerar um “fiasco”. Em suas malogradas tentativas de solucionar o caso, Maurício é exposto ao julgamento alheio e ao julgamento do narrador, que não perde a oportunidade de lhe lançar na cara o tão temido qualificativo: fiasco. Essa palavra persegue a personagem e é justamente dela que o narrador se vale para provocar Maurício.

Apenas ao final do texto, quando Maurício consegue resolver o caso, é que o narrador abandona seu tom irônico em relação à personagem, que, inclusive, deixa de ser qualificada como “fiasco” para ser positivamente adjetivada como “Brasil” – enquanto sinônimo de realização, honestidade e sucesso.

Na redação, porém, não é possível ao candidato trabalhar com as funções provocantes do discurso do narrador com a mesma complexidade apresentada em Dostoiévski. A própria extensão das obras do escritor russo permite uma construção bem mais profunda dessas relações provocantes, pois é mais “longo” o convívio entre narrador e personagens, há mais palavras do herói que o narrador pode aproveitar para construir seu discurso provocante. Por isso em Dostoiévski a execução da narração provocante será mais profunda, no sentido de que o narrador tem um leque mais extenso de palavras da personagem a seu dispor, caso queira provocá-la. Por seu longo convívio com a personagem, o narrador conhece mais “deslizes” da personagem, tem maiores oportunidades de afrontá-la, usando as palavras dela, ainda que em sentido diverso.

A terceira unidade composicional em que se realiza o discurso é “unidade do diálogo entre as personagens” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 234).

Bakhtin (1929/1963, p. 292) sublinha que “[...] no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim”. Através do diálogo, “o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros, mas também para si mesmo” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 292-293).

Na visão de Bakhtin, o homem no universo dostoiévskiano só conhece a si próprio no diálogo com outro, quando se dá a conhecer ao outro e acaba por se relevar a si mesmo.

Bakhtin vê tamanha importância no diálogo em Dostoiévski que chega a afirmar:

“Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293).

No mundo de Dostoiévski, o diálogo não é o meio, mas o fim, o objetivo final a que aspira o autor. Nos textos do romancista russo o diálogo tem o mais importante papel, por isso caso se termine o diálogo, encerrada estará a obra. Em geral, Dostoiévski se recusa a dar uma palavra final ao diálogo, há uma “inconclusibilidade do diálogo”, observa-se em suas obras certa “infinidade precária” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293). Por vezes, ao terminar uma novela ou romance do autor, tem-se a impressão de que a história não terminou, ou melhor, que o diálogo não terminou. Como observa Bakhtin, sintomático desse diálogo inconcluso é o encerramento de *Memórias do subsolo*, cujo final é:

“Mas chega; não quero mais escrever ‘do Subsolo’...”

Sem dúvida, ainda não terminaram aqui as ‘memórias’ deste paradoxalista. Ele não se conteve e as continuou. Mas parece-nos que se pode fazer ponto final aqui mesmo.” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 272).

A obra formalmente exige um “ponto final”, que é dado “aqui mesmo”, embora se informe ao leitor que o homem do subsolo “não se conteve” e continuou em seus diálogos.

Em suas colocações, Bakhtin destaca estar o diálogo exterior sempre ligado ao diálogo interior, às vozes que transitam pela consciência de algum herói. Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 295), é na “inter-relação do diálogo interior e do exterior composicionalmente expresso [...] que reside a essência do diálogo em Dostoiévski”.

O diálogo exterior serve para alimentar o diálogo interior, para lhe trazer novas vozes, para lhe suscitar novas reflexões. Nos diálogos entre as personagens, cada uma tem a oportunidade de ver seu posicionamento discutido, ver sua voz na boca do outro, ver seu pensamento sob o crivo de outrem.

Segundo Bakhtin, muitas vezes, para que uma personagem exponha seus pensamentos, é preciso que outra personagem a provoque, instigue-a a expor o que está

reservado à sua autoconsciência. A função do “discurso penetrante⁴⁷” é a de levar a personagem a verbalizar no diálogo exterior suas vozes interiores.

Para Bakhtin (1929/1963, p. 281), o “discurso penetrante” é “um discurso capaz de interferir ativamente e seguramente no diálogo interior do outro, ajudando a reconhecer sua própria voz”.

Um dos exemplos utilizados por Bakhtin para ilustrar o discurso penetrante está presente em *O idiota*. Nesse romance, Nastássia é uma personagem ambígua, que ora se pretende passar por uma “mulher decadente”, ora tenta se mostrar indiferente às ofensas que sofreu. Embora se reconheça injustiçada, Nastássia, às vezes, acaba aceitando o julgamento alheio segundo o qual ela é uma espécie de meretriz. Na passagem abaixo, reproduzida por Bakhtin (1929/1963, p. 281), Nastássia assume justamente esse papel. O príncipe Míchkin, porém, outra personagem que se encontra na cena, é capaz de lhe reconhecer o embuste, consegue ver que ela busca se passar por uma “mulher decadente”, embora no íntimo não seja isso. Míchkin dirige a ela um “discurso penetrante”, fazendo com que ela se releve:

– E a senhora não se envergonha! Porventura é esse tipo que há pouco fez parecer? E pode uma coisa dessas? – gritou súbito o príncipe com um profundo e afetuoso reproche.

Nastássia Fillípovna ficou surpresa, deu um risinho, mas como se escondesse alguma coisa por trás do sorriso, olhou para Gânia meio perturbada, e saiu do salão. Contudo, antes de alcançar a antessala, voltou subitamente, chegou-se rápido a Nina Alieksándrovna, segurou-lhe a mão e levou-a aos lábios.

– Eu realmente não sou esse tipo, ele adivinhou – sussurrou em tom rápido, caloroso, repentinamente inflamada e ruborizada e, dando meia-volta, saiu desta vez tão rápido que ninguém conseguiu entender por que havia voltado.

Míchkin “adivinha” quem Nastássia realmente era, levando-a a admitir sua encenação. Se antes, buscando parecer uma pessoa vulgar, Nastássia havia tratado com indiferença e até descaso Nina Alieksándrovna, depois das palavras do príncipe que desvendam seu interior, ela volta e, como se pedisse desculpas por sua representação, beija as mãos de Nina, reconhecendo que “realmente” não era daquele “tipo, ele adivinhou”.

⁴⁷ O discurso penetrante é diferente do discurso provocante. No discurso provocante a relação é entre o narrador, que provoca, e a personagem, que é provocada. No discurso penetrante, a relação se dá entre personagens, uma desvendando as palavras interiores de outra.

Novamente a redação “Um fiasco de enigma” exemplifica essa relação de uma personagem com outra através do diálogo penetrante. Anteriormente destaquei que o narrador se dirige à personagem Maurício, provocando-a, incitando-a. Já na passagem a seguir é outra personagem – e não mais o narrador – que se assenhora da voz interior de Maurício e lhe dirige um discurso penetrante:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. Contratamos 3 detetives, sem que nenhum soubesse da existência dos outros 2. Fizemos o possível para que as coisas saíssem como o presidente da Cetesb planejava. Os outros dois detetives são muito melhores que você. A carreira deles é brilhante! Você é um... fiasco, digamos assim! [...] Creio que como um detetive digno de ser chamado de brasileiro... hmmm! aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

O subgerente da Cetesb parece penetrar na consciência de Maurício, dando voz aos desejos íntimos da personagem, quando afirma: “Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular”. Além disso, o subgerente “joga” com a frustração de Maurício que sente “um... fiasco, digamos assim!”.

A voz de uma personagem, portanto, se coloca como uma réplica à voz interna de outra personagem, caracterizando o que Bakhtin denomina “discurso penetrante”.

Além do “discurso penetrante”, capaz de revelar para o exterior uma voz interior, também interessa a Bakhtin (1929/1963, p. 300) outro ponto da “ciência do diálogo” de Dostoiévski: a passagem de uma palavra, de uma ideia, por diferentes vozes.

Para Bakhtin (1929/1963, p. 298), no exercício do diálogo, Dostoiévski “obtem os principais efeitos artísticos fazendo a mesma palavra passar por diferentes vozes que se opõem umas às outras”. Um dos exemplos utilizados por Bakhtin para ilustrar esse procedimento é uma passagem, que já reproduzi anteriormente, de *Os irmãos Karamázov*, em que os irmãos Aliócha e Ivan conversam sobre o possível assassino do pai deles. Segue o trecho mencionado na análise de Bakhtin (1929/1963, p. 296-297, grifo do autor):

– Só uma coisa eu sei – pronunciou Aliócha do mesmo modo quase sussurrando.
– Quem matou nosso pai *não foste tu*.
– “Não foste tu”! Que não foste tu é esse? – Ivan estava petrificado.
– Não foste tu que matou nosso pai, não foste tu! – repetiu Aliócha com firmeza.
Fez-se uma pausa de meio minuto.

- Ora, eu mesmo sei que não fui eu, está delirando? – pronunciou Ivan com um riso pálido e contraído. Tinha o olhar como que cravado em Aliócha. Mais uma vez estavam parados diante do lampião.
- Não, Ivan, tu mesmo disseste várias vezes a ti mesmo que era o assassino.
- Quando foi que eu disse?... Eu estava em Moscou... Quando foi que eu disse? – balbuciou Ivan totalmente desconcertado.
- Tu disseste isto a ti mesmo muitas vezes quando ficaste só nesses dois terríveis meses – continuou Aliócha com voz baixa e nítida. Mas já falava como tomado de extrema excitação, como movido não por sua vontade, obedecendo a alguma ordem indefinida. – Tu te acusavas e confessavas a ti mesmo que o assassino não era outro senão tu. Mas quem matou não foste tu, estás enganado, não és tu o assassino, ouve-me, não és tu! Foi Deus quem me enviou para te dizer isso.

A voz interior de Ivan que o culpa de ter sido o assassino de seu pai é refutada por Aliócha, que afirma categoricamente “não foste tu”. Tem-se, assim, um discurso penetrante, pois Aliócha vislumbra as palavras íntimas do irmão. Além disso, vê-se a passagem de uma mesma afirmação “por diferentes vozes que se opõem umas às outras”, na medida em que a colocação de Aliócha rebate a acusação que Ivan faz a si próprio.

Interessante notar que é apenas a partir de sua condição de “outro” que Aliócha pode dirigir essas palavras a Ivan. De sua posição o próprio Ivan não consegue dizer convincentemente “não fui eu”. Apenas outra pessoa pode falar isso por ele.

Esse ponto da discussão parece ecoar colocações de Bakhtin ([192-], p. 80, grifo do autor) presentes em um de seus primeiros textos, quando afirma:

Do ponto de vista da real eficácia do acontecimento, quando somos dois o que importa não é que além de mim exista *mais um indivíduo*, no fundo *o mesmo* (dois indivíduos), mas que ele seja *outro* para mim, e neste sentido a simples simpatia dele por minha vida não representa nossa fusão num ser único nem a repetição numérica de minha vida e sim um enriquecimento substancial do acontecimento, pois minha vida é vivenciada empaticamente por ele em nova forma, em nova categoria axiológica como vida do outro, que tem colorido axiológico diferente e é aceita e justificada diferentemente da própria vida dele. 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.

No trecho anteriormente transcrito de *Os irmãos Karamázov*, Aliócha se apresenta como o “outro” para Ivan, capaz de conferir um “enriquecimento substancial” ao acontecimento. A vida de Ivan é “vivenciada empaticamente” por Aliócha “como vida do outro, que tem colorido axiológico diferente e é aceita e justificada diferentemente da própria vida dele”. É de sua posição de distância, “no uso do privilégio do” seu “lugar

único”, que Aliócha pode dar às palavras de Ivan outra orientação semântica, outro sentido. A expressão “foste tu”, usada por Ivan para se autocondenar, aparece sob o matiz de absolvição na fala de Aliócha, quando afirma “Não foste tu”.

Conforme lembra Bakhtin ([192-], p. 53): “O homem mesmo pode apenas arrepende-se, só o outro pode perdoar”.

Sem desconsiderar as diferenças que separam os textos de Dostoiévski das redações do vestibular Unicamp, aventuro-me, mais uma vez, a trazer exemplos de uma redação em que é importante o papel do “outro”, como aquele capaz de trazer uma mesma palavra sob um novo acento.

No trecho da redação a seguir, a personagem, uma estudante, tem seu posicionamento confrontado por um professor. A aluna se acredita defensora dos animais, no entanto o professor a lembra que sua defesa é incoerente e parcial, pois ela se importa apenas com alguns animais, não com todos:

[O professor] Disse, dentre muito mais: “Você e todos esses grupos não se importam com a sorte dos arenques ou dos bacalhaus, mas com os golfinhos, que com eles são por vezes arrastados pelas redes de pesca, são excessivamente emocionais e gritam por seus direitos!” e foi essa frase que me marcou. Eu comia bacalhau todas as páscoas e realmente protestava pelos golfinhos! Era incoerente em minhas decisões, acreditava que os peixes não eram pescados com a mesma crueldade que as baleias. Mas não havia sentido nenhum nisso. (COMVEST, 2010, p. 102-103)⁴⁸.

A voz da aluna que “realmente protestava pelos golfinhos” é usada pelo professor para acusá-la. O professor desempenha o papel do “outro”, que no “uso do privilégio do” seu “lugar único”, pode dirigir à estudante suas próprias palavras, mas com outro acento, com outra orientação. Embora as palavras de protesto da estudante não sejam reproduzidas, mas apenas sugeridas, vê-se um confronto entre a ideia da jovem e de outros que “são excessivamente emocionais e gritam” pelos direitos dos animais e a crítica do professor, que estende a própria concepção do que seriam os animais, expondo a parcialidade da visão da estudante.

De certa maneira, observa-se nesse exemplo “a mesma palavra passar por diferentes vozes”, embora isso se dê de modo bastante distante daquele desenvolvido por Dostoiévski

⁴⁸ A redação completa pode ser lida no ANEXO 8, p. 327.

em suas obras, nas quais os diálogos desempenham papel fundamental e as palavras das personagens são debatidas longa e extensivamente por várias personagens, ou várias vezes pelas mesmas personagens. A discussão de uma ideia ao longo de várias páginas de um romance ou novela era um dos objetivos de Dostoiévski, que pretendia “levar cada um dos pontos de vista em debate a atingir força e profundidade máximas, ao limite da capacidade de convencer. Ele procura revelar e desenvolver todas as possibilidades semânticas jacentes naquele ponto de vista” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 78).

Esse intuito do autor é possibilitado, ou pelo menos facilitado, por gêneros narrativos mais longos como a novela e o romance. Já nos textos dos candidatos do vestibular é difícil vislumbrar cada ponto de vista sendo levado “ao limite da capacidade de convencer”. No exemplo desenha-se uma discussão entre aluna e professor, mas isso ocorre “rapidamente”, não há um exercício de convencimento mais profundo de nenhuma parte. A exposição do professor é breve, a reflexão da aluna também. Tudo se passa muito velozmente e isso, possivelmente, relaciona-se com o gênero “redação no/do vestibular”.

Proponho, agora, retornar a um ponto já esboçado anteriormente, para examiná-lo mais detidamente. Em sua ponderação acerca da “ciência do diálogo” em Dostoiévski, Bakhtin afirma que, em diálogos como esse de Aliócha com Ivan, mais importante do que as personagens serem irmãos é o fato de Aliócha representar o “outro” para Ivan. Para Bakhtin (1929/1963, p. 308-309, grifo do autor):

“Como resultado desse *status* de ‘outro’, a comunicação assume caráter especial e se firma no lado oposto de todas as formas sociais reais e concretas (familiares, de camada, de classe, fabular-vitais)”.

Trata-se de um diálogo com o “‘outro’ como tal, independentemente de quem seja” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 309). O importante não é qual função da personagem no enredo (se irmão, se amigo, se inimigo), pois Dostoiévski almeja a um “diálogo fora do enredo e fora de sua precisão no enredo”, concebe uma personagem que se apresente ao outro “como um genuíno ‘homem no homem’, representante de ‘todos os outros’ para o ‘eu’”. (BAKHTIN, 1929/1963, p. 308).

Algo similar a esse procedimento é visto a seguir na passagem de uma redação em que o narrador conta a história dele e de mais três indivíduos originados de experimento científico que buscou produzir o homem perfeito. Nas palavras do narrador-personagem:

“‘Orgulhe-se!’ Era o que mais ouvíamos. Éramos geneticamente, fisicamente perfeitos, tínhamos de nos orgulhar.” (COMVEST, 2003, p. 112)⁴⁹.

A voz que diz “orgulhem-se” é uma voz coletiva de autoria indeterminada, pode pertencer a todos e a qualquer um daqueles que julgam terem os homens “perfeitos” motivos para se orgulhar.

Mas a essa voz coletiva o narrador se opõe, pois observa que:

“No entanto, estar ciente de que, se não fosse por uma merda de cientista ter uma merda de ideia brilhante... que... que se não fosse por isso eu não estaria aqui, punha-me frustrado, triste...” (COMVEST, 2003, p. 112).

À voz coletiva que diz “orgulhem-se” o narrador contrapõe sua frustração por se saber resultado de “uma merda de ideia brilhante” de um “merda de cientista”. O narrador se opõe a essa voz como voz de qualquer um. Sua contraposição não está dirigida a um interlocutor específico, mas a todos que afirmam “orgulhem-se”. Não se trata da contraposição do “eu” ao “outro”, mas da contraposição do “eu” a todos os “outros”. Até mesmo porque todos os “outros” não são “perfeitos”. Todos os outros não conseguem entender a posição do “eu”, pois ele é fruto de um experimento científico, os outros não.

Procedimento análogo é apontado por Bakhtin (1929/1963, p. 293) em sua análise da obra *Memórias do subsolo*:

[...] esse “outro” também tem caráter um tanto abstrato: é o outro como tal. “Eu sou um, eles são todos”, pensava sobre si na mocidade o “homem do subsolo”. [...] Para ele, o mundo se desintegra em dois campos: em um “estou eu”, no outro estão “eles”, ou seja, todos os “outros” sem exceção, não importa quem sejam.

Como o homem do subsolo, o narrador da redação se sente um “eu” frente a “todos os ‘outros’ sem exceção, não importa quem sejam”. Seu diálogo é do “eu” com o “‘outro’ como tal, independentemente de quem seja” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 309). Esse é mais um ponto da “ciência do diálogo” de Dostoiévski: ao lado de interações entre personagens

⁴⁹ A redação completa pode ser lida no ANEXO 9, p. 329.

definidas – “eu” e o “outro” –, também há interações entre um “eu” e “todos os outros”, independentemente de quem sejam. Esse tipo de diálogo, de certo modo, pode ser encontrado nas redações, como no exemplo anterior.

Do exame desses pontos, sublinho os seguintes aspectos:

(i) as relações dialógicas apresentam-se de modos diferentes a depender dos gêneros. Mesmo a redação, a novela e o romance sendo gêneros predominantemente narrativos, as possibilidades de desenvolvimento das relações dialógicas são diferentes quando se comparam esses gêneros, especialmente quando se compara a redação frente à novela e ao romance. Esses dois últimos, por serem mais extensos, possibilitam um maior desenvolvimento de certos aspectos dialógicos. Nas obras dostoiévskianas, por exemplo, a “palavra do outro penetra de modo paulatino e insinuante na consciência e no discurso do herói [...]” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 256), enquanto nas redações esse procedimento de infiltração da voz alheia na autoconsciência de um herói não se dá de modo tão paulatino, pois a própria dimensão do texto impede ser esse processo mais detalhado;

(ii) as relações dialógicas encontradas por Bakhtin em Dostoiévski nem sempre ocorrem nas redações analisadas do mesmo modo. Além das diferenças de gêneros discursivos, apontadas no item anterior, é preciso mencionar as singularidades de Dostoiévski como autor. As escolhas que faz em termos das relações dialógicas podem ser diferentes das de outros autores. Por serem escritores diferentes, é de se esperar que nem sempre se veja uma coincidência total em termos das relações dialógicas empregadas por Dostoiévski, pelos candidatos, ou por quaisquer outros autores;

(iii) construí a discussão, procurando expor que há diversos aspectos a serem considerados quando se fala em “relações dialógicas” ou “dialogismo”. Espero ter mostrado que, para Bakhtin, “dialogismo” não é apenas a retomada de uma voz, pois, além disso, vários pontos podem ser observados: a) a amplitude do diálogo: microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso, grande diálogo; b) a unidade composicional do discurso em que se dão as relações dialógicas: na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens; c) os diferentes modos de orientação para a palavra: palavra referencial, palavra objetificada, discurso bivocal. Na próxima seção, continuo o delineamento dos diferentes aspectos englobados pelo termo “dialogismo”.

(iv) Por fim, é preciso lembrar que neste trabalho comparo redações do vestibular Unicamp a textos de Dostoiévski e de outros autores literários, restringindo-me às observações de Bakhtin oriundas de sua apreciação dessas obras literárias. Isso não inviabiliza, contudo, que se possam sugerir outras formas de representação das relações dialógicas, que não tenham sido pontuadas por Bakhtin. Ou seja, as relações dialógicas podem ter mais manifestações do que as apontadas por Bakhtin.

4 OS TIPOS DE DISCURSO E AS MANIFESTAÇÕES DAS RELAÇÕES DIALÓGICAS

Uma coisa é a sintaxe da frase, à qual geralmente a linguística se dedica, e outra completamente diferente é a sintaxe da enunciação. Esta necessariamente tem a ver com o encontro da palavra com a palavra outra. (PONZIO, 2011, p. 21)

Se no capítulo anterior *Problemas da poética de Dostoiévski* foi a principal base para as discussões, será *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929) o principal suporte teórico das reflexões desenvolvidas neste capítulo.

Isso não implica alguma mudança de paradigma, pois como observa Ponzio (2011, p. 21):

O problema da relação entre palavra própria e palavra outra é fundamental para a linguística da enunciação. Para este ponto convergem mesmo usando os mesmos termos e as mesmas argumentações, os dois livros de 1929 de Bakhtin e Volochínov, *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem*.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p.152, grifo do autor), é primordial “uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem* [...]”.

Interessado nas formas como o discurso do outro é recebido ativamente, Bakhtin/Volochínov voltam suas atenções para as formas de citação da palavra do outro, pondo-se a estudar como os tipos de discurso elucidam os modos pelos quais o “eu” se apropria do discurso do “outro”.

A Bakhtin/Volochínov (1929, p. 152) interessa saber:

Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? Como o receptor experimenta a enunciação de outrem na sua consciência, que se exprime por meio do discurso interior? Como é o discurso ativamente absorvido pela consciência e qual a influência que ele tem sobre a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida?

Saber como a palavra do outro adentra a consciência é importante para esclarecer “a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida”. Embora nessa passagem não seja empregado o termo “dialogismo”, creio ser esta uma das características do dialogismo: a relação entre a palavra do outro que vem a mim, entra na minha consciência e acaba, de algum modo, refletindo-se em minhas enunciações futuras. Ou seja, é dialogismo, pois há um vínculo entre palavras alheias e palavras minhas, entre palavras passadas e palavras futuras.

Para Bakhtin/Volochínov (1929, p. 152): “Encontramos justamente nas formas do discurso citado um documento objetivo que esclarece esse problema”.

No discurso citado se mostram as relações entre as palavras do eu e as do outro, mostram-se as relações dialógicas. Daí a importância de estudar as formas de citação examinadas por Bakhtin/Volochínov na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, considerando o principal ponto de interesse desta tese: as relações dialógicas.

Bakhtin/Volochínov (1929, p.152), ao falar das formas de transmissão da palavra do outro, observam ainda que essa transmissão “leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas”. Uma consideração que se relaciona à discussão de Bakhtin ([1952-1953]) a respeito do caráter dialógico da enunciação, sempre orientada em razão da posição ativamente responsiva do interlocutor. Aliás, também Olímpio (2006, p. 41) observa que no estudo das formas de citação desenvolvido em *Marxismo e filosofia da linguagem* é importante considerar a “terceira pessoa para a qual o discurso citado está sendo transmitido”. Assim, mesmo que a expressão “dialogismo” não se faça presente nessa passagem de *Marxismo e filosofia da linguagem*, acredito que a discussão sobre o dialogismo está aí posta.

Ressalto ainda que a discussão proposta por Bakhtin/Volochínov se aproxima do escopo deste trabalho em que debato as relações dialógicas em textos predominantemente narrativos, pois se a exposição presente na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem* não se restringe a exemplos de narrativas, notoriamente a maior parte dos

exemplos listados para o exame das formas de citação vem de textos narrativos, especialmente de textos literários⁵⁰.

Possivelmente isso se deva à percepção de que “o discurso literário transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na interorientação socioverbal” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 159).

Na base das reflexões de Bakhtin/Volochínov (1929, p. 154) estará a preocupação em entender “a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo”. Interessa ver como se estabelece a relação entre o discurso do outro, “o discurso a transmitir”, e o discurso do “eu”, para quem o discurso do outro é um discurso a ser transmitido. É importante ver como a voz do eu se apropria da voz do outro e a transmite.

Discordando de autores que buscam estudar os tipos de discurso – direto e indireto – como fenômenos isolados de seu contexto, Bakhtin/Volochínov procuram apreender o contexto transmissor em que figuram as palavras do outro, procuram entender a relação orgânica que o discurso do autor, do eu, estabelece com a palavra alheia, com a voz citada, com o discurso do outro.

Para Bakhtin/Volochínov (1929, p. 154):

“O erro fundamental dos pesquisadores que já se debruçaram sobre as formas de transmissão do discurso de outrem é tê-lo sistematicamente divorciado do contexto narrativo⁵¹”.

Na perspectiva bakhtiniana, o estudo dos tipos de discursos – direto e indireto – deve considerar a sempre necessária relação do discurso citado com discurso citante⁵², a relação da palavra do outro com o contexto transmissor em que é inserida.

A “transmissão das enunciações de outrem” e a “integração dessas enunciações, enquanto enunciações de outrem” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 149) são

⁵⁰ Não significa, porém, que a categorização dos tipos de discurso proposta em *Marxismo e filosofia da linguagem* se restrinja apenas ao discurso literário. Olímpio (2006), por exemplo, usa essa categorização para fazer um exame do discurso jornalístico de reportagens de capa da revista *Superinteressante*, voltada a divulgar conhecimentos científicos. De todo modo, Olímpio lembra as palavras de Fossey (*apud* OLÍMPIO, 2006, 72), que nota a presença da “estrutura narrativa” no discurso jornalístico: “classificamos como *estrutura narrativa* fragmentos que apresentam características textuais semelhantes às de uma narração literária: têm personagens (pesquisadores), narrador (jornalista), uma sequência de fatos (o que fizeram/observaram/consideraram os pesquisadores) e verbos na 3ª pessoa”.

⁵¹ Na tradução espanhola, “contexto narrativo” é vertido como “contexto transmissor” (*contexto transmisor*) (VOLÓSHINOV, 1929, p. 186). Na versão inglesa, é empregada a expressão “contexto reportante” (*reporting context*) (VOLOSINOV, 1929, p. 119).

⁵² A expressão “discurso citante” é minha, não sendo empregada por Bakhtin/Volochínov. Ponzio (2011) utiliza a expressão “palavra reportante”.

relevantes na reflexão sobre as relações dialógicas, pois mostram os vínculos entre a voz do “eu” e a voz do “outro”. Se todo enunciado é um elo na comunicação dialógica, pois retoma, de algum modo, enunciados precedentes, é válido observar *como* essa retomada é verbalizada em termos dos tipos de discurso disponíveis para o falante ou o escrevente assimilar a palavra alheia. Até mesmo porque esses tipos de discurso mostram os modos pelos quais o “eu” delinea sua “recepção ativa do discurso de outrem”, como o eu se apropria do discurso do outro, para citá-lo de forma mais ou menos explícita em suas enunciações.

As formas de citação, todavia, pouco são apreciadas nos estudos de viés bakhtinianos, conforme adverte Castro (2009, p. 119, grifo do autor):

[...] é curioso perceber o quanto ainda hoje estamos longe de valorizar o estudo do tema do *discurso citado*. Até no âmbito daqueles que estudam as obras do Círculo de Bakhtin, as referências a esse tema são pouco frequentes; facilmente vemos autores se referindo aos temas da polifonia, da carnavalização do dialogismo ou dos gêneros do discurso, mas muito raramente encontramos autores colocando o tema da citação como centro das discussões.

Ainda para Castro (2009, p. 133, grifo do autor), é interessante o “estudo da citação, em seu amplo espectro, por ajudar a ampliar o nosso escopo de compreensão sobre a cadeia de comunicação”. De fato, pelo estudo das formas de citação pretendo investigar como ao se organizarem vozes configuram-se diferentes relações entre os sujeitos, que se apropriam da palavra do “outro” com maior ou menor liberdade, destacando ou apagando as fronteiras entre seus discursos.

Destaco ainda um ponto. Conforme já dito, segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 159), “o discurso literário transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na interorientação socioverbal”. A meu ver, nessa afirmação, “discurso literário” pode ser entendido como “discurso literário *narrativo*”, pois os textos narrativos, ao colocarem em cena narradores e personagens com suas respectivas vozes, acabam por representar o funcionamento dialógico da linguagem⁵³.

⁵³ Tanto assim que quando se fornece um exemplo de texto poético, trata-se de uma espécie de epopeia: *Canção da Batalha de Igor* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 155). Ou seja, um texto poético, mas de caráter narrativo.

Nos textos narrativos é comum a interação entre as personagens, que em seus diálogos se apropriam da voz do outro, citam essa voz, guardam-na na consciência para desenvolver seus diálogos interiores. Além disso, é frequente no texto narrativo a presença de um narrador que também se relaciona com a voz do outro, transmitindo o discurso das personagens ora em discurso direto, ora em discurso indireto. A voz do narrador é mais uma nesse emaranho de relações dialógicas.

Justamente por essas razões o discurso literário narrativo provavelmente exponha de modo mais claro – talvez mais claro que outros discursos – “as modificações na interorientação socioverbal”. É como se no discurso narrativo houvesse uma grande possibilidade de representar diferentes formas de interorientação socioverbal, diversos modos de constituição das relações dialógicas, já que as personagens dialogam entre si e o narrador, de certa forma, dialoga com as personagens, seja diretamente (no caso de um narrador-personagem), seja indiretamente no caso de um narrador mais protocolar, que procura organizar e orquestrar as vozes das personagens.

Assim também considera Ponzio (2011, p. 32), ao sublinhar, a partir de escritos do Círculo de Bakhtin, que:

“As formas da recepção e da transmissão da palavra outra, e, portanto, o funcionamento da sintaxe da enunciação, são mais evidenciadas pela palavra literária, dada sua disposição específica para a escuta e a exposição da palavra outra.”

Ponzio (2011, p. 33) afirma ainda que:

“A arte verbal, de fato, como encontramos dito explicitamente [nos textos do Círculo], está entre os vários tipos de discursos que mais conseguem apreender e englobar todas as variações que intervêm na orientação recíproca entre palavra que reporta e palavra reportada”.

Na “palavra literária” seria mais evidente o modo de “funcionamento da sintaxe verbal”, ou seja, os modos de relação entre a palavra de um e a palavra de um outro, porque o discurso narrativo comumente é um discurso voltado para a “escuta” e para a “exposição da palavra outra”. No discurso narrativo, as palavras das personagens devem ser apreendidas e, depois, transpostas, expostas. O discurso da “arte verbal” está entre os “que mais conseguem apreender e englobar todas as variações” das relações entre a voz do eu e a

voz do outro, porque o discurso narrativo é, por excelência, um discurso reportante. O discurso narrativo se constitui na relação com as palavras que reporta. O discurso literário narrativo apresenta-se, assim, como um bom exemplo para entrever a interação entre a palavra própria, palavra citante, e a palavra do outro, palavra citada.

Para iniciar a investigação a respeito das formas de interação entre a palavra citante e a citada é preciso ressaltar que, na descrição dos tipos de discurso, Bakhtin/Volochínov estabelecem uma divisão de princípio entre o que chamam de “estilo linear” e “estilo pictórico” de transmissão do discurso de outrem.

4. 1 ESTILO LINEAR

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 155), no estilo linear:

A língua pode esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis. Nesse caso, os esquemas linguísticos e suas variantes têm a função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo de infiltração pelas entoações próprias do autor [...].

É um estilo de apreensão da palavra do outro que mantém essa palavra à distância. Procura-se uma clara separação entre as palavras do autor e as palavras por ele citadas. As palavras citadas, em geral, estão claramente isoladas do discurso autoral, do discurso citante. A palavra do outro seria, dentro do possível, resguardada da influência da entonação do autor que delas se apropria. Isso se coloca evidentemente apenas como uma meta, uma vez que qualquer palavra alheia ao ser transposta para outro discurso acaba recebendo as entonações próprias do autor que a cita.

Nas páginas de *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov se referem a vários tipos de discursos, indicando explicitamente alguns como representantes do estilo linear. Outros discursos, embora não sejam abertamente vinculados ao estilo linear, são por mim classificados como pertencentes ao estilo linear, por entender que, de determinado modo, em tais discursos há uma separação razoavelmente marcada entre o discurso do autor e o discurso citado.

Pode-se, desse modo, elencar os seguintes tipos de discurso representativos do estilo linear: (i) discurso direto “monumental”, (ii) discurso direto com sujeito não aparente, (iii) discurso indireto sem sujeito aparente, (iv) discurso indireto analisador do conteúdo e (v) discurso direto retórico.

Valendo-me das indicações fornecidas por Bakhtin/Volochínov, passo a discorrer a respeito de cada um desses discursos, a fim de apontar possíveis contribuições de tal estudo para o entendimento das relações dialógicas.

4.1.1 Discurso direto “monumental”

A respeito desse primeiro tipo de discurso, a que estou chamando de discurso direto “monumental”, Bakhtin/Volochínov (1929, p. 164, grifo nosso) afirmam:

Se a língua num determinado estágio de seu desenvolvimento, percebe a enunciação de outrem como um todo compacto, inalisável, imutável e impenetrável, ela não comportará nenhum outro esquema além do esquema primitivo e inerte do *discurso direto* (o estilo *monumental*).

Bakhtin/Volochínov não trazem exemplos desse tipo de discurso. Porém, pela definição dada, pode-se imaginar que as citações diretas ou textuais⁵⁴, como as comumente usadas em meio acadêmico, seriam exemplos dessa ocorrência. Essa associação, entretanto, talvez seja questionável, ao se considerar não apenas que Bakhtin/Volochínov não indicam qualquer exemplo, mas principalmente pela impossibilidade de saber se este exemplo atual – o das citações acadêmicas – é aquilo a que Bakhtin/Volochínov se referem quando lançam essa observação, feita no contexto de um estudo com alguma perspectiva histórica. Veja-se que, ao falar sobre esse discurso, Bakhtin/Volochínov (1929, p. 164) sublinham que ele era usado na “língua num determinado estágio de seu desenvolvimento”. Difícil julgar se atualmente a língua está nesse mesmo estágio de seu desenvolvimento, se hoje é aceitável entender esse discurso direto monumental como aquele realizado, por exemplo, nas citações em contexto acadêmico. Talvez essa seja uma hipótese plausível, mas prefiro mantê-la apenas como possibilidade. Se menciono esse tipo de discurso é por pretender,

⁵⁴ Segundo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (2002, p. 2), a “citação direta” é uma “transcrição textual de parte da obra do autor consultado”.

dentro do possível, ser fiel às discussões e aos conceitos propostos em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

Sendo assim, caso minha hipótese esteja correta, valeria questionar se as narrativas dos vestibulandos trazem esse tipo de discurso. Seria de se imaginar que as narrativas não o trouxessem, pois não são textos acadêmicos e haveria alguma dificuldade em citar *ipsis litteris* trechos de autores. Isso, porém, pode ocorrer no contexto do vestibular Unicamp, na medida em que o vestibulando tem acesso a uma coletânea de textos de diversos autores, a partir dos quais se pode “extrair” citações.

Um exemplo é encontrado em uma redação do vestibular Unicamp 2006 (COMVEST, 2006, p. 122-123), em que o narrador relata a paixão de uma personagem, Eduardo, pelos aviões. No trecho transcrito a seguir, Eduardo, iniciando a decolagem do avião, pensa em seu filho e cantarola uma música:

Finalmente, Eduardo começou a movimentar o avião enorme, taxiando pela pista. Decolariam com ele não apenas pessoas, mas um tanto sem fim de sonhos e esperanças que nem dá para imaginar. Seu filho estava esperando. [...] Cantarolava uma pequena melodia que seu pai costumava cantar, embalando-lhe o sono. “Se você me vê lá no alto/ Voando na imensidão./ Eu fico tão pequeninho/ Que caibo na palma da mão...” E o avião decolou.⁵⁵

Esse trecho da música provavelmente é trazido pelo candidato a partir do seguinte excerto da coletânea:

5. O avião

Sou mais ligeiro que um carro,
Corro bem mais que um navio.
Sou o passarinho maior
Que até hoje você na sua vida já viu.

Voo lá por cima das nuvens
Onde o azul muda de tom.
E se eu quiser ultrapasso fácil
A barreira do som.

Minha barriga foi feita
Pra muita gente levar.
Trago pessoas de férias
E homens que vêm e que vão trabalhar.

⁵⁵ A redação completa pode ser lida no ANEXO 10, p. 333.

[...]
Se você me vê lá no alto
Voando na imensidão,
Eu fico tão pequenininho
Que caibo na palma da mão.

(Toquinho. CD *Pra gente miúda* II, Mercury Records, 1993.) (COMVEST, 2006, p. 35).

O candidato ao trazer a voz do outro a mantém sob distância, colocando-a entre aspas de modo a, dentro do possível, não interferir nessa voz. Acredito que esse seja um exemplo de discurso direto monumental, porque a voz alheia, a canção citada, é isolada claramente através do recurso gráfico das aspas, que serve como fronteira nítida entre o discurso que cita e o discurso que é citado.

Interessante notar que nesse exemplo se conjugam três vozes: a do narrador, a da personagem Fernando e a de Toquinho, autor da música. O narrador informa que o aviador, Fernando, cantarola uma música, mas o trecho dessa música está isolado pelas aspas a fim de marcar que a composição é de outro, não se trata de uma música de autoria do próprio Fernando. Na conjugação das vozes do narrador, da personagem e da música, as aspas desempenham um importante papel, pois marcam que o trecho cantarolado pertence a outro. Se não houvesse as aspas, talvez se pudesse imaginar que a canção era da personagem – nesse caso, inventada pelo candidato autor do texto. Essa hipótese, claro, só faria sentido para quem não conhecesse de antemão que a música pertence a Toquinho.

A seguir comento outro exemplo de algo que talvez possa ser entendido como uma citação direta em estilo monumental, como um caso de discurso direto monumental. Em uma redação do vestibular Unicamp 2000, o candidato traz como epígrafe a seu texto a seguinte citação:

“... e, na brancura asséptica de nossos banheiros, fingimos esquecer das imensas, verdadeiras Venezas de merda (sic) que correm debaixo de nossas casas, de nossas ruas e de nossos parlamentos.”⁵⁶

⁵⁶ Na tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca, o trecho transcrito pelo candidato é vertido como “Os canos dos esgotos, ainda que seus tentáculos cheguem até nossos apartamentos, são cuidadosamente escondidos de nossos olhares e nada sabemos acerca dessas invisíveis Venezas de merda sobre as quais estão construídos nossos banheiros, nossos quartos de dormir, nossos salões de festa e nossos parlamentos” (KUNDERA, 1983, p. 149). Para os propósitos desta pesquisa, entretanto, não importa que a citação seja “imprecisa” até

Singular em relação a essa citação é que o texto base, *A insustentável leveza do ser*, não constava na coletânea do vestibular, sendo trazido de memória pelo candidato, que faz questão de manter a palavra do outro isolada pelas aspas e com referência ao autor e à obra citada. Nesse caso, novamente a voz do outro é diretamente citada de modo monumental, já que essa voz é mantida à distância, pois o recurso às aspas indica que não se pretende ou não se pode realizar nenhuma interferência nesse discurso. É como se a palavra alheia não pudesse ser modificada, como se a palavra outra precisasse ser mantida em sua integridade.

É notório ainda que o candidato faça a referência ao autor e à obra de modo bastante similar às epígrafes literárias, quando se almeja deixar explicitamente claro que se baseia na voz do outro, que o discurso é alheio. A epígrafe, aliás, configura-se comumente como um discurso reverencialmente citado, espécie de mote, de norte a ser seguido. Trata-se, em geral, de uma colocação com a qual se concorda e reproduzi-lo em sua integridade linguística denota o respeito que se tem por ele. Não se apropriar “indevidamente” do discurso do outro, não “deformá-lo”, mostra, aliás, não apenas uma atitude de respeito para com a palavra alheia, isso prova, ao mesmo tempo, a força dessa palavra, que não deve ser modificada.

Justamente pela força dessa palavra alheia é que ela é empregada, em algum sentido, como um recurso retórico. O discurso que a cita parece esperar que a força do discurso outro possa ecoar no discurso próprio, possa justificá-lo. Citar o outro em estilo monumental nesse caso não confere valor apenas à palavra citada, mas ao próprio discurso citante, que se propõe signatário dessa voz alheia. O discurso citado é usado para reforçar, para justificar, o discurso próprio. O discurso autoral pretende espelhar (direta ou indiretamente) o discurso do outro e o respeito a esse discurso do outro indica, reflexivamente, a valorização do próprio discurso, que se filia àquele. Na mesma perspectiva da epígrafe que abre seu texto, o candidato criticará a situação de alienação de muitos brasileiros, mostrando as “verdadeiras Venezas de merda” que “correm debaixo de

mesmo porque pode se tratar de uma tradução proposta pelo próprio candidato a partir do original checo ou talvez o vestibulando cite outra tradução.

nossas casas, de nossas ruas e de nossos parlamentos”, mostrando aquilo que “fingimos esquecer”.

No discurso direto monumental as relações dialógicas se dão pelo crivo do “respeito”. O escrevente/falante não se sente à vontade para intervir na voz alheia que cita. Seja quando cita o outro em um contexto acadêmico, quando se apropria de uma letra de música, seja na composição de uma epígrafe, a palavra do outro é isolada, como que para ser mantida fora do campo de intervenção de quem a cita.

Não significa, porém, que o discurso direto citado em estilo monumental seja empregado sempre para se concordar com ele. Nas redações analisadas, tanto na menção à música quanto na transcrição de trecho de *A insustentável leveza do ser*, o contexto autoral e o discurso citado estão orientados para o mesmo fim, apresentam-se sob um matiz de concordância. A personagem Eduardo se lembra afetivamente da música, o fragmento de Milan Kundera serve metaforicamente de mote ao desenvolvimento da redação, que discutirá a alienação a que estão expostos muitos brasileiros.

Entretanto também se pode citar em discurso direto monumental, para refutá-lo, como ocorre normalmente no contexto acadêmico. Aliás, como assinala Bakhtin (1929/1963, p. 215), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, em “um artigo científico” podem ser “citadas opiniões de diversos autores sobre um dado problema – algumas para refutar, outras para confirmar e completar”. O que caracteriza um discurso direto monumental é que a palavra do outro é citada, no limite, sem distorção; essa palavra é citada, tanto quanto o possível, sem alterações. Citá-la desse modo, é respeitar a integridade da voz do outro, mesmo que se exponha essa voz ao debate, à recusa, a ressalvas.

4.1.2 Discurso direto com sujeito não aparente

Outra apresentação do estilo linear se daria através do “discurso direto com sujeito não aparente (no sentido linguístico)⁵⁷” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 155). Isso acontece quando “o discurso de outrem” é “recebido como um único bloco de

⁵⁷ Nas traduções espanhola e inglesa esse tipo de discurso é nomeado “estilo direto despersonalizado” (respectivamente, *estilo directo despersonalizado* – VOLÓSHINOV, 1929, p. 188 – *despersonalized direct discourse* – VOLOSINOV, 1929, p. 120). Também na tradução de Miotello et al. (BAKHTIN, 1929, p. 77) esse discurso aparece sob a denominação de “discurso direto despersonalizado”.

comportamento social, como uma tomada de posição inalisável do falante – e nesse caso apenas ‘o quê’ do discurso é apreendido, enquanto o ‘como’ fica fora do campo de compreensão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 155). Em nota, Bakhtin/Volochínov indicam que esse tipo de discurso seria encontrado na *Canção da Batalha de Igor*, embora não ilustrem com exemplos dessa obra o que entendem por “discurso direto com sujeito não aparente”.

Por não dominar a língua russa nem encontrar tradução em língua portuguesa da *Canção da Batalha de Igor*, recorri a uma tradução dessa epopeia para a língua inglesa. Nessa tradução encontrei alguns (poucos) trechos que talvez sejam exemplos daquilo que Bakhtin/Volochínov têm em mente quando falam a respeito do discurso direto sem sujeito aparente. Um desses exemplos é o seguinte:

Ó Boyan , rouxinol
dos tempos de antigamente!
Se você fosse cantar
[em louvor (d)]
estas tropas ,
enquanto dança, rouxinol,
sobre a árvore do pensamento;
[se você fosse] voando através da mente
até as nuvens;
[se] tecendo hinos sobre esses
tempos
[estivesse] perambulando pelo de Troyan
caminho
através dos campos e montes;
então, a música a ser cantada de
Igor,
o neto de Oleg, [poderia
ser]:
“Nenhuma tempestade tem varrido falcões
pelos
amplos campos;
revoada de gralhas fogem em direção ao
Grande
Don⁵⁸” ;
ou você poderia entoar assim,
vate Boyan, neto de Veles :
“Corcéis relinham além de Sula;
glória soa em Kiev;
trombetas retumbam em
Novgorod [-Seversk];
bandeiras são erguidas em Putivl”⁵⁹.

⁵⁸ “Don” é um rio russo

Imagino que os trechos entre aspas talvez possam ser exemplos do que Bakhtin/Volochínov denominam discurso “direto com sujeito não aparente”, porque esses trechos parecem representar uma “tomada de posição inalisável do falante”, isolada pelo recurso às aspas. Além disso, trata-se de um discurso direto, mas sua autoria permanece indefinida, pois não se indica quem seria autor das passagens. Isso justificaria denominar esse discurso como discurso direto com sujeito não aparente ou como discurso direto despersonalizado, na medida em que a voz aparece em discurso direto, mas não se indica a fonte do dizer. A origem do dizer é um sujeito não aparente, esse discurso se faz passar como um discurso despersonalizado.

Se aspas auxiliam a isolar o discurso alheio, a ser “recebido como um único bloco de comportamento social, como uma tomada de posição inalisável do falante”, é preciso fazer uma ressalva, já que essas aspas, presentes nessa versão em língua inglesa, talvez inexistam no original. Bakhtin/Volochínov (1929, p. 155) destacam que, na *Canção da Batalha de Igor*, o “discurso de outrem é sempre introduzido” de maneira “pouco individualizada”. É possível, assim, supor que no texto original talvez não estivessem as aspas que servem justamente para “isolar” o discurso direto do outro⁶⁰.

Outra hipótese é que em línguas como o português não haja estruturas sintáticas que correspondam a esse discurso direto despersonalizado presente no russo antigo. Apenas o recurso ao original russo poderia dirimir essas dúvidas ou, pelo menos, conduzir a hipóteses mais concretas. Se optei por trazer a tradução inglesa é para que, de algum modo, fosse possível debater esse ponto colocado por Bakhtin/Volochínov. Mesmo que essa exposição pouco esclareça acerca dessa questão, acredito que mencioná-la é melhor do que ignorá-la.

Considerando ainda que esse ponto permanece obscuro, abstenho-me de expor exemplos de redações que pudessem enriquecer a exposição, até mesmo porque, como

⁵⁹ Tradução minha para o seguinte excerto: O Boyan, nightingale/ of the times of old!/ If you were to trill [your/ praise of]/ these troops,/ while hopping, nightingale,/ over the tree of thought:/ [if you were] flying in mind/ up to the clouds:/ [if] weaving paeans around these/ times,/ [you were] roving the Troyan/ Trail,/ across fields onto hills:/ then the song to be sung of/ Igor,/ that grandson of Oleg [, would/ be]/ “No storm has swept falcons/ across/ wide fields:/ flocks of daws flee toward the/ Great/ Don”:/ or you might intone thus./ vatic Boyan, grandson of Veles: “Steeds neigh beyond the Sula:/ glory rings in Kiev:/ trumpets blare in/ Novgorod[-Seversk]/ banners are raised in Putivl.” (Tradução para o inglês de Vladimir Nabokov. Disponível em <<http://lib.ru/NABOKOW/slovo.txt>>. Acesso em: 8 ago. 2013, 09:58:36).

⁶⁰ Na verdade, o acesso ao texto original da *Canção da Batalha de Igor* parece impossível, já que hoje se encontram apenas cópias, supostamente, feitas a partir do original (ver OSTROWSKI, 2009). É possível que as aspas tenham sido acrescentadas em algum desses processos de (re)copiar.

disse, uma de minhas crenças é que em língua portuguesa não há estruturas sintáticas que correspondam a esse discurso direto despersonalizado.

4.1.3 Discurso indireto sem sujeito aparente

Outro tipo de discurso em estilo linear mencionado em *Marxismo e filosofia da linguagem* é o “discurso indireto sem sujeito aparente”. Trata-se de um tipo de discurso próximo ao anteriormente visto, o “discurso direto com sujeito não aparente”. Embora sejam discursos diferentes – um é direto, outro é indireto –, a mesma explicação vale para os dois, ou seja, o discurso indireto sem sujeito aparente é “recebido como um único bloco de comportamento social, como uma tomada de posição inalisável do falante – e nesse caso apenas ‘o quê’ do discurso é apreendido, enquanto o ‘como’ fica fora do campo de compreensão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 155).

Trata-se, segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 155), de um “tipo de apreensão e de transmissão do discurso de outrem linguisticamente despersonalizado e preocupado com o sentido objetivo [...]”. Ainda conforme Bakhtin/Volochínov (1929, p. 155) é esse tipo de discurso que “domina em francês antigo e medieval”, embora nenhum exemplo específico seja fornecido.

É relevante chamar atenção para um problema que essa tradução brasileira⁶¹ de *Marxismo e filosofia da linguagem* impõe. Ao se referir a esse discurso pela expressão “discurso indireto sem sujeito aparente” (na página 155 da edição consultada) causa-se uma confusão quando novamente essa expressão aparecer mais à frente, na página 159. O problema surge porque na primeira ocorrência esse tipo de discurso está vinculado à “primeira orientação”, ou seja, ao estilo linear de transmissão da palavra alheia. Na segunda vez que a expressão é empregada refere-se a um tipo de discurso da “segunda orientação”, isto é, a um discurso em estilo pictórico. Assim, a mesma nomenclatura está cobrindo discursos que, a princípio, deveriam ser diferentes, uma vez que um expressa um estilo

⁶¹ É atualmente a mais conhecida tradução para o português, sendo a única versão completa do texto em português, já que a tradução de Miotello et al. – feita a partir da versão italiana – restringe-se apenas à terceira parte do livro. Sheila Viera de Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo vêm preparando uma nova tradução de *Marxismo e filosofia da linguagem*, desta vez vertendo a obra do russo diretamente para o português.

linear, o outro, um estilo pictórico. Esse problema não é encontrado nas traduções espanhola e inglesa, em que, no lugar de “discurso indireto sem sujeito aparente”, aparecem as expressões “modalidades despersonalizantes do discurso indireto” e “modificações despersonalizantes do discurso indireto”⁶². Também na tradução de Miotello et al. não se encontra a denominação “discurso indireto sem sujeito aparente”. A expressão empregada em seu lugar é “variantes despersonalizantes do discurso indireto” (BAKHTIN, 1929, p. 76).

4.1.4 Discurso indireto analisador do conteúdo

Um quarto exemplo de estilo linear de orientação para a palavra do outro seria o “discurso indireto analisador do conteúdo”. A exemplo dos demais tipos de discurso em estilo pictórico, trata-se de um tipo de discurso em que:

“As fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação são nítidas e invioláveis” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156).

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 166, grifo do autor), no discurso indireto analisador do conteúdo:

“A enunciação de outrem pode ser apreendida como uma *tomada de posição com conteúdo semântico preciso* por parte do falante, e nesse caso, através da construção indireta, transpõe-se de maneira analítica sua composição objetiva exata (o que disse o falante)”.

Para Bakhtin/Volochínov (1929, p.168), essa variante do discurso “é encontrada essencialmente nos contextos epistemológicos ou retóricos (de natureza científica, filosófica, política, etc.)”, sendo “rara na expressão literária”. Ainda assim, Bakhtin/Volochínov (1929, p.168) indicam que “em Turguiêniev e particularmente em Tolstói” seria possível encontrar esse tipo de discurso, embora não discutam nenhum exemplo.

⁶² Respectivamente, traduções propostas para “modalidades despersonalizantes del discurso indirecto” (VOLÓSHINOV, 1929, p. 187) e “despersonalizing modifications of indirect discourse” (VOLOSINOV, 1929, p. 119).

Diante dessa indicação, trago um exemplo retirado de Tolstói. Na cena, do romance *Anna Kariênina*, duas personagens discutem a respeito da arte:

Durante o intervalo, houve uma discussão entre Liévin e Piéstov sobre os méritos e os defeitos da corrente musical wagneriana. Liévin *assegurava que* o erro de Wagner e de todos os seus seguidores residia em querer transferir a música para a esfera de outra arte e que a poesia também se equivocava, quando descrevia as feições de um rosto, tarefa que cabia a um pintor, e, como exemplo desse erro, citou um escultor que tivera a ideia de talhar, no mármore, as sombras das imagens poéticas que se insurgem em torno da figura do poeta, num pedestal. (TOLSTÓI, 1873-1877, p. 673, grifo nosso).

Nessa passagem, o narrador, após a expressão “assegurava que”, esforça-se por transmitir o “conteúdo semântico preciso” enunciado pela personagem. O discurso indireto é usado para reportar a fala do outro, para transpor “de maneira analítica” a “composição objetiva exata” do que o outro disse. Certo é que a “exatidão” e a “precisão” nunca serão totais na transmissão da voz do outro, mas nesse tipo de discurso o autor/narrador busca, no limite, interferir pouco na fala alheia, procurando, dentro do possível, transmitir seu conteúdo. No exemplo, vê-se que a expressão “assegura que” é uma espécie de limite a marcar a fronteira entre o contexto autoral e a voz da personagem, que passa a ser relatada. A construção do verbo *dicendi* “assegurar” e da conjunção “que” marca, como é de se esperar no estilo pictórico, certa fronteira entre a voz citada e aquela que a cita. O que se segue à expressão “assegurava que” seriam as palavras da personagem, reportadas em discurso indireto pelo narrador.

Um exemplo de discurso indireto analisador do conteúdo pode ser visto também no trecho da redação a seguir. Na passagem, é descrito o embate entre Paulo Rubens, um cientista que resolvera libertar cobaias sob sua responsabilidade, e o dono da fundação científica em que trabalhava:

Toda essa agitação de levar as gaiolas chamou a atenção, e, em pouco tempo, muitos de seus colegas já estavam ao redor de seu carro. O próprio dono da fundação também estava. Paulo começou a discursar sobre o direito dos animais e uma grande confusão se armou. No meio de tudo isso, o dono da fundação *berrou que*, se Braga saísse com as cobaias, estava despedido e poderia dar adeus a sua carreira como cientista. Braga olhou para o céu, viu o brilho do sol, olhou para as

indefesas criaturas em seu carro... Acelerou. (COMVEST, 2009, p. 122-123, grifo nosso).⁶³

À semelhança do fragmento de Tolstói, vê-se o emprego do discurso indireto analisador do conteúdo no trecho “berrou que, se Braga sáisse com as cobaias, estava despedido e poderia dar adeus a sua carreira com cientista”. O verbo “berrou” e a conjunção “que” servem como uma espécie de limite entre o discurso do narrador e a voz do dono da fundação científica. Nesse caso, em discurso indireto analisador do conteúdo, busca-se reproduzir o “conteúdo” da ameaça proferida pela personagem, que adverte Paulo Braga acerca das possíveis implicações de seu ato.

Trata-se de um exemplo de estilo pictórico, pois o verbo *dicendi* e a conjunção integrante sinalizam que o discurso reproduzido a seguir é da personagem, não mais do narrador/autor. Pretende-se, assim, estabelecer “fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156).

4.1.5 Discurso direto retórico

Um último tipo de discurso em estilo linear, apontado por Bakhtin/Volochínov, é o “discurso direto retórico”. Veja-se a seguir a definição e um exemplo utilizado por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 177, grifo do autor) para ilustrar esse ponto:

Há nas relações sociais aquilo que é chamado a *pergunta retórica*, ou a *exclamação retórica*. Alguns casos desse fenômeno são especialmente interessantes por causa do problema da sua localização contextual. Eles situam-se, de alguma forma, na própria fronteira do discurso narrativo⁶⁴ e do discurso citado (usualmente discurso interior) e entram muitas vezes diretamente em um ou outro discurso. Assim, podem ser interpretados como uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, como uma pergunta ou exclamação da parte da personagem, dirigida a si mesma. Eis um exemplo de pergunta:

“Mas quem então, à luz da lua, em meio a um silêncio profundo, caminha com passos furtivos? O Russo bruscamente percebeu. Diante de seus olhos, fazendo-lhe uma saudação terna e muda, está a jovem circassiana. [...] Ele olha-a em

⁶³ A redação completa pode ser lida no *ANEXO 11*, p. 337.

⁶⁴ Em todas as demais versões consultadas, em vez de “contexto narrativo”, aparecem expressões que focalizam a figura do autor: “discurso autoral” (*discurso autorial*, VOLÓSHINOV, 1929, p. 216) na versão espanhola, “discurso autoral” (*authorial [...] speech*, VOLOSINOV, 1929, p. 137) na versão inglesa e “palavra do autor” (BAKHTIN, 1929, p. 107) na tradução de Miotello et al. Por isso, prefiro empregar a expressão “discurso autoral” para designar o discurso que se opõe ao discurso citado.

silêncio e pensa: «É um sonho ilusório, o jogo mentiroso dos meus sentidos fatigados»” (Púchkin, *O Prisioneiro do Cáucaso*).

As últimas palavras (interiores) do herói respondem, de alguma forma, à pergunta retórica do autor e esta última pode ser analisada como pergunta do herói no seu próprio discurso interior.

A interrogação “Mas quem então, à luz da lua, em meio a um silêncio profundo, caminha com passos furtivos?” seria um exemplo de discurso direto retórico, pois essa pergunta pode ter sido feita tanto pelo autor (ou narrador) quanto pela personagem. Tanto que mais à frente a personagem, em pensamento, responde a essa pergunta: “É um sonho ilusório, o jogo mentiroso dos meus sentidos fatigados”. A interrogação que dá origem a essa resposta está “na própria fronteira do discurso narrativo⁶⁵ e do discurso citado”, pode ser “uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, [...] uma pergunta ou exclamação da parte da personagem, dirigida a si mesma”.

A pergunta ou exclamação realizada através de discurso direto retórico caracteriza-se por sua dubiedade: pode competir à voz do autor, ser um discurso autoral, mas pode também representar a voz da personagem, ser um discurso citado. Conforme frisam Bakhtin/Volochínov, a “localização contextual” contribui fortemente para o caráter ambíguo das exclamações e interrogações em discurso direto retórico. Se outro fosse o contexto em que se dessem essas exclamações e interrogações, talvez não houvesse dúvidas a respeito de pertencerem ao discurso autoral ou ao discurso citado. Não se trataria, portanto, de discurso direto retórico.

Por se dar no limite entre as vozes de autor e personagem, o discurso direto retórico é visto como aparentado “em russo ao discurso indireto livre” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 176). Isso porque, à semelhança do discurso indireto livre, é difícil traçar limites categóricos entre o discurso autoral e o discurso citado, entre a voz do eu e a voz do outro, entre a voz que cita e aquela que é citada.

O discurso direto retórico, porém, é considerado por Bakhtin/Volochínov, como uma das “variantes ‘lineares’” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 176), ao passo que o discurso indireto livre é uma variante pictórica, como se verá adiante. Acredito que isso se

⁶⁵ “Discurso narrativo” ou discurso autoral.

deva ao fato de no discurso direto retórico ser “a atitude ativa do autor que predomina”, tanto que as palavras do discurso direto retórico “não são colocadas entre aspas” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 177), como ocorreria caso as palavras fossem claramente da personagem.

Em princípio, o discurso direto retórico é uma variante linear, pois há uma distinção clara entre o discurso do autor/narrador e o discurso da personagem, enquanto nas variantes pictóricas – entre as quais figura o discurso indireto livre – esses dois discursos se imiscuem.

É preciso sublinhar, contudo, que soa contraditório afirmar ser o discurso direto retórico linear, já que está “na própria fronteira do discurso narrativo e do discurso citado”, pode ser “uma pergunta ou exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, [...] uma pergunta ou exclamação da parte da personagem, dirigida a si mesma”. Acredito que da perspectiva de Bakhtin/Volochínov esse discurso seria linear porque, embora possa haver a sobreposição de duas vozes – a do autor e a da personagem –, as duas vozes têm o mesmo acento. É como se o autor concordasse com a personagem. Assim, se a voz da personagem tem um acento de tristeza, a do autor também; se a voz da personagem tem um acento de alegria, igualmente a do o autor tem esse tom. No exemplo citado por Bakhtin/Volochínov, parece que autor e personagem partilham a dúvida acerca de quem seria o desconhecido que “à luz da lua, em meio a um silêncio profundo, caminha com passos furtivos”.

Como se verá mais adiante, para Bakhtin/Volochínov, no discurso indireto livre os acentos de autor e de personagem são independentes, sendo, por vezes, até mesmo contrariamente orientandos. No discurso indireto livre se, por exemplo, a personagem dá um acento sério à sua voz, essa voz pode ser recoberta pelo acento irônico do autor. De todo modo, mesmo essa diferença não me parece suficiente para classificar o discurso direto retórico como linear, pois justamente o fato dos acentos de autor e de personagem serem próximos ajuda a “confundir” suas vozes. Não fica nítida a separação entre a voz da personagem e a voz do autor, separação essa característica do estilo linear.

Assim, é preciso questionar: se o discurso direto retórico é uma variante linear, não deveria esse discurso “esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e

estáveis” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 155)? Se, no estilo linear, as fronteiras entre o discurso citado e o discurso autoral devem ser claras, por que motivo o discurso direto retórico deveria ser considerado exemplar desse estilo, uma vez que, como apontado, os limites entre o discurso do autor e da personagem não estão evidentes? Enfim, o discurso direto retórico não seria um exemplo daquilo que define o estilo linear, por não estarem manifestas as “fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156).

A propósito, também Olímpio (2006, p. 43) faz essa mesma observação ao notar que “embora os autores [Bakhtin/Volochínov]” classifiquem o discurso direto retórico “como pertencente ao estilo linear”:

[...] não há como não ver um cruzamento de vozes no mesmo enunciado e, portanto, um enfraquecimento das fronteiras entre contexto narrativo e discurso citado quando ocorre esse tipo de discurso. [...] Assim, não há como não ver o discurso direto retórico como pertencente ao estilo pictórico e não ao linear. (OLÍMPIO, 2006, p. 43).

Outra hipótese a ser considerada é que o discurso direto retórico seja uma espécie de híbrido⁶⁶, conjugando características dos estilos linear e pictórico de citação, ou uma construção limítrofe⁶⁷ desses estilos. Assim, o discurso direto retórico expressaria tanto características lineares quanto pictóricas na transmissão do discurso de outrem.

Outro ponto a se comentar é que Bakhtin/Volochínov parecem aproximar o discurso direto retórico do discurso direto com sujeito não aparente (ou discurso direto despersonalizado), pois os dois seriam representantes do “dogmatismo racionalista”, que apresenta formas bastantes “impessoais” de “transmissão do discurso de outrem” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156). Se, de fato, esses dois discursos forem o mesmo, ou se forem, pelo menos, parecidos, talvez possa alterar o exemplo da *Canção da Batalha de Igor* com que illustrei o discurso direto com sujeito não aparente. Caso se possa admitir o discurso direto com sujeito não aparente entre as “variantes retóricas do discurso direto” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156), talvez seja mais ilustrativo o seguinte exemplo, novamente retirado da *Canção da Batalha de Igor*:

⁶⁶ Conforme sugestão da professora Maria Bernadete Fernandes Oliveira, durante a defesa da tese.

⁶⁷ Conforme sugestão da professora Sheila Vieira de Camargo Grillo, durante a defesa da tese.

Os lobos, nas ravinas,
conjuram a tempestade.
As ernes⁶⁸ com seu grito
convocam as bestas aos ossos.
As raposas gritam
aos escudos vermelhos.
Oh, terra russa,
você já está por trás do
cume!⁶⁹

Nessa passagem, o excerto final “Oh, terra russa/ você já está por trás do/ cume” se assemelha a um discurso indireto livre, pois não está claro se é pronunciado por uma personagem ou pelo narrador, pode ser uma “exclamação da parte do autor, mas também, ao mesmo tempo, [...] da parte da personagem”. Nesse caso, ter-se-ia um exemplo do que Bakhtin/Volochínov denominam discurso direto retórico, em que não se distingue claramente se a enunciação é de uma personagem ou do autor. Novamente cabe questionar: um discurso como esse seria “linear”? Não se trata justamente de algo em sentido contrário à definição de estilo linear como aquele que separa nitidamente a voz citada do contexto autoral?

Para prosseguir nesta discussão, recorro novamente a uma redação já anteriormente comentada. No excerto descreve-se a confusão mental de uma personagem, atormentada pelas vozes que a condenam por ter contraído AIDS e ser viciada em drogas:

Os demônios transformavam-se em borboletas multicoloridas e anjos, muito brilhantes. “Será que vieram me buscar?” Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria? É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos! Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra teria piedade. Teria de ter! (COMVEST, 2008, p.116-117).

Na passagem, vários são os exemplos de perguntas e exclamações em discurso direto retórico: “E por que não iria?”, “Mas e Deus? Seria Ele assim tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos!”, “Teria de ter!”. Veja-se que todas

⁶⁸ Espécie de águia.

⁶⁹ Tradução minha para o seguinte excerto: The wolves, in the ravines./ conjure the storm./ The erns with their squalling/ summon the beasts to the bones./ The foxes yelp/ at the vermilion shields./ O Russian land,/ you are already behind the/ culmen. (Tradução para o inglês de Vladimir Nabokov. Disponível em <<http://lib.ru/NABOKOW/slovo.txt>>. Acesso em: 8 ago. 2013, 09:58:36).

essas frases não ocorrem entre aspas na redação do candidato, daí porque acredito serem esses exemplos adequados do discurso direto retórico, em que “é a atitude ativa do autor que predomina, é por isso que elas [as palavras] não são colocadas entre aspas” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 177). Aliás, no excerto acima apenas uma frase – “Será que vieram me buscar?” – é deliberadamente colocada entre aspas, como para marcar a voz da personagem.

Diferentemente dessa frase, as demais frases em discurso direto retórico aparecem sem aspas, conservando-se no limite entre a voz de narrador e a voz de personagem, estão “na própria fronteira do discurso narrativo e do discurso citado”. Nesse caso, porém, continua complicado distinguir o discurso direto retórico do discurso indireto livre.

Bakhtin/Volochínov (1929, p. 177) frisam ainda que o discurso direto retórico “usualmente” veicula um “discurso interior”. Isso, de fato, ocorre tanto no excerto de *O Prisioneiro do Cáucaso* quanto na redação acima. No texto de Púchkin, a pergunta retórica – “Mas quem então, à luz da lua, em meio a um silêncio profundo, caminha com passos furtivos?” – pode ser originária do discurso interno da personagem, assim como a resposta a essa indagação, quando a personagem “pensa: ‘É um sonho ilusório, o jogo mentiroso dos meus sentidos fatigados’”. Também na redação as perguntas e exclamações em discurso direto retórico povoam a consciência da personagem, seu diálogo interior, seu microdiálogo.

Seria possível, assim, indicar certa afinidade entre o tipo de discurso (discurso direto retórico ou discurso indireto livre) e o âmbito da enunciação, que se dá no diálogo interior. Sugiro, assim, que, no estudo das relações dialógicas, determinadas discussões bakhtinianas – como a da “amplitude” do diálogo – expostas em *Problemas da poética de Dostoiévski* podem ser conjugadas a conceitos – como os tipos e variantes de discurso – debatidos em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Dessa conjuntura, podem surgir observações importantes, na medida em que não se interesse apenas pelo tipo de discurso – direto, indireto e suas variantes –, mas pelas possibilidades que um discurso, por suas características, apresenta para verbalizar um discurso interior, um diálogo composicionalmente expresso ou outro modo de relação dialógica.

4.2 ESTILO PICTÓRICO

Para Bakhtin/Volochínov, um segundo estilo de transmissão do discurso de outrem seria o “estilo pictórico”, em que:

A língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras. [...] Sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 156-157).

No estilo pictórico há uma maior interação entre a palavra do autor, o contexto autoral, e a palavra de outrem, o discurso citado. O autor interage de modo mais incisivo frente à palavra do outro, buscando “desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado”, procurando, se possível, “apagar suas fronteiras”.

Segundo Bakhtin/Volochínov, dentro do estilo pictórico são encontradas três correntes: a corrente decorativa, uma segunda corrente não nomeada e a corrente impressionista.

Na primeira corrente, a “corrente decorativa”, “no tratamento do discurso citado” chega-se “algumas vezes a negligenciar o significado de uma enunciação em favor de sua ‘cor’” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). O exemplo dado para ilustrar a corrente decorativa é a literatura de Gógol, em que “a fala das personagens às vezes perde todo o seu sentido objetivo, tornando-se objeto decorativo, da mesma forma que o vestuário, a aparência, a mobília, etc.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). Apesar dessa avaliação, Bakhtin/Volochínov não trazem nenhum exemplo de Gógol para fundamentar seu ponto de vista.

Tomo, assim, a liberdade de ilustrar essa variedade com um exemplo que talvez represente esse procedimento. Em *O capote* (1842) de Gógol, a personagem principal é Akáki Akákievitch, cujo nome “se constitui num exercício de gagueira, a exemplo do que acontece com a fala do próprio personagem, que usa uma linguagem quase desprovida de articulação” (BEZERRA, 2010a). A fala da personagem, marcada pela gagueira, pela hesitação, soa como uma espécie de “confirmação” de seu caráter submisso, expõe a

personalidade de um sujeito que não se revolta contra todos que “zombavam e gracejavam dele” (GÓGOL, 1842, p. 9).

Sempre receoso sobre como se portar, Akáki Akákievitch se complica com as palavras quando se vê forçado a falar, conforme se nota no exemplo a seguir, em que a personagem tenta pedir ao costureiro Pietróvitch que conserte seu capote:

– Pietróvitch, nesse canto aqui, isso... o capote, o pano... como está vendo, em todos os outros cantos está bem resistente, está meio empoeirado, e parece velho, mas é novo, só que num cantinho está meio... um treco... nas costas e mais aqui no ombro está um pouco gasto, nesse ombro aqui está um pouquinho... vê, é só isso. Um trabalhinho um pouco... (GÓGOL, 1842, p. 17).

O discurso de Akáki é frequentemente cortado por reticências, ele não conclui o que começara a dizer. Sem ordenamento, sua fala expõe, através de um constante titubear, uma espécie de medo que se apodera da personagem. Akáki não consegue dizer claramente o que precisa, sente-se incomodado ao solicitar o conserto do capote. Falas como essa de Akáki talvez possam ser consideradas exemplos do discurso que se torna “objeto decorativo”, na medida em que a voz tende a perder “todo o seu sentido objetivo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157) para o fim de caracterizar uma personagem.

A voz de Akáki é um reflexo de sua personalidade e parece empregada pelo narrador para confirmar seu caráter. Como nota Bezerra (2010a, p. 219): “Akáki Akákievitch leva uma existência de extrema pobreza, que é proporcional à sua indigência linguística”. A indigência linguística de Akáki está intimamente relacionada com sua pobreza material, pois ele se sente incapaz de falar com a “desenvoltura” com que, supostamente, falam as instruídas pessoas de classe alta. No exemplo acima, inter cruzam-se a sua insegurança em falar, um tema que lhe soa espinhoso e sua situação de pobreza. Akáki reconhece ser pouco capaz de afirmar um discurso mais incisivo, por isso mesmo teme solicitar ao costureiro que conserte mais uma vez uma peça de roupa extremamente velha e puída. A dificuldade em se expressar está, assim, profundamente ligada à vergonha que sente por sua situação de pobreza, reforçada pelo próprio tema da conversa: a solicitação do conserto de uma roupa já deveras desgastada. O discurso de Akáki, nesse caso, é representante da corrente decorativa, porque ao mesmo tempo em que veicula uma informação – um pedido de conserto de roupa – denuncia e expõe o caráter dessa

personagem. Na corrente decorativa, é muito importante essa representação e justificação da personagem que coincide com seu modo típico de falar.

A segunda corrente, que não recebe nenhuma denominação particular por Bakhtin/Volochínov, é a que mais interessa aos autores, sendo discutida longamente. Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 157), na segunda corrente, “a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse se torna, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra”. Nesse caso, as palavras citadas acabam “contaminando” o contexto autoral. O discurso do autor (ou do narrador) não consegue, por vezes, opor às personagens “um mundo mais autoritário e mais objetivo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). As vozes das personagens parecem ter tanta força quanto o discurso do autor/narrador. Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 157-158): “Essa é a natureza da narração em Dostoiévski, Andriéi Biéli, Remízov, Sologub e nos romancistas russos contemporâneos”.

Embora Bakhtin/Volochínov não forneçam nenhum exemplo para ilustrar essa questão, reproduzo fragmento da novela *O duplo*, que, a meu ver, exemplifica o fenômeno comentado. Trata-se de um trecho de *O duplo*, já comentado anteriormente⁷⁰, em que a personagem Goliádkin adentra o baile de Clara Olsúfiévna sem ser convidado. No excerto se descreve como a personagem se sente, já dentro do baile, quando se encontra frente à moça:

Sem nenhuma dúvida, sem pestanejar, nesse instante ele teria o maior prazer em sumir como que por encanto; mas o que está feito não volta atrás... não há como voltar atrás. Então, o que fazer? Se fracassas, não desanima; se atinges o objetivo segue firme. O senhor Golyádkin, está claro, não era um intrigante nem um mestre em rapapés... (DOSTOIÉVSKI, 1846b, p. 54).

Esse discurso do narrador ecoa a própria voz de Goliádkin, reproduzida em outros momentos da narrativa. Conversando com companheiros de sua repartição, Goliádkin afirma:

⁷⁰ Anteriormente a tradução de *O duplo* era a presente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1929/1963). Agora utilizo outra tradução de *O duplo* (DOSTOIÉVSKI, 1846b) proposta por Paulo Bezerra. Diferentemente daquela tradução, nesta o trecho “Se fracassas, não desanima; se atinges o objetivo segue firme. O senhor Golyádkin, está claro, não era um intrigante nem um mestre em rapapés...” não está entre aspas, que Bakhtin (1929/1963, p. 252) supõe terem sido colocadas “por erro do redator”.

– Porém vou dizer mais, senhores – acrescentou [Goliádkin], dirigindo-se pela última vez aos senhores registradores –, vou dizer mais; ambos estão aqui olho no olho comigo. Eis, senhores, minhas regras: se fracasso, não desanimo; se atinjo o objetivo, sigo firme, e seja como for nunca armo tramas. Não sou um intrigante e disto me orgulho. (DOSTOIÉVSKI, 1846b, p. 38).

Esse discurso direto de Goliádkin é praticamente reproduzido no discurso indireto do narrador, o que mostra uma grande interação entre o discurso do narrador e o da personagem. É como se o narrador se apropriasse das palavras de Goliádkin, para através delas o caracterizar. Goliádkin expressa enfaticamente suas “regras”: “se fracasso, não desanimo; se atinjo o objetivo, sigo firme [...]”. Essas palavras são reproduzidas quase exatamente pelo narrador que apenas realiza a passagem de pessoal verbal, adaptando a fala de Goliádkin da primeira para a segunda pessoa do singular – “Se fracassas, não desanima; se atinges o objetivo segue firme”. Além disso, os verbos “desanimar” e “seguir” passam do indicativo presente para o imperativo afirmativo.

O narrador se vale ainda do enunciado da personagem através do qual ela se define ao dizer: “Não sou um intrigante [...]”. Realizando mudanças de tempo e pessoa verbais, o narrador transpõe a voz da personagem da primeira para a terceira pessoa, o verbo do presente para o pretérito imperfeito – “[ele] não era um intrigante”. É notória assim a refração da voz da personagem na voz do narrador; este se apropria da voz daquele, adaptando-a para seus fins narrativos.

A voz da personagem, desse modo, influencia a voz do narrador de tal modo que “a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). Isso não implica, contudo, que a voz da personagem seja mais “forte” que a voz do narrador ou do autor. Veja-se, no exemplo, que o narrador se vale das palavras de Goliádkin para ironizá-las; o discurso de Goliádkin é usado pelo narrador com uma coloração praticamente oposta àquela que possuía na voz da personagem. O que para Goliádkin era uma posição importante e séria na vida, para o narrador é motivo de deboche.

O relevante no caso dessa segunda variante é que se coloca a possibilidade dos discursos de autor/narrador interagirem com os discursos das personagens. Prescinde-se de uma almejada pureza do contexto aural, que precisasse se opor fortemente às palavras do herói, às palavras citadas, como que temendo uma “contaminação” por estas. Como se nota

no exemplo, ocorre certa aproximação entre a voz de autor/narrador e a voz da(s) personagem(ns). Por essa aproximação, o narrador pode se apropriar da voz do outro, à semelhança de um diálogo em que um se vale da voz do outro, repetindo-a ou parafraseando-a total ou parcialmente, para confirmá-la ou refutá-la. Nessa segunda orientação do discurso, há uma distância menor entre autor/narrador e personagem. Mesmo que a voz desta seja objeto de ironia ou de irrisão, suas palavras são consideradas, entram no “diálogo” que se estabelece entre o narrador/autor e suas personagens.

Além dessa segunda variante, Bakhtin/Volochínov (1929, p. 171) acreditam que, em russo, “pode-se ainda mencionar uma terceira variante, bastante importante” “essencialmente utilizada para a transmissão do discurso interior, dos pensamentos e sentimentos da personagem”.

Essa terceira variante:

[...] trata o discurso de outrem com bastante liberdade, abrevia-o, indicando frequentemente apenas os seus temas e suas dominantes: por isso, pode ser chamado de *impressionista*. A entoação do autor flutua livre e facilmente sobre sua estrutura fluída. Eis um exemplo clássico dessa variante impressionista, tirado do *Cavaleiro de Bronze* de Púchkin:

“Em que pensava ele? Que era pobre; que precisava tentar conquistar a independência e o respeito pelo esforço: que Deus bem podia lhe ter concedido um pouco mais de inteligência e de dinheiro. Pois não existem aqueles afortunados preguiçosos, estúpidos, *para quem a vida é uma moleza?* Que ele estivera em serviço durante dois anos ao todo; pensava também que o tempo não estava melhorando; que o rio continuava subindo; que as pontes sobre o Neva estariam muito provavelmente levantadas e que ele estaria dois ou três dias separado de sua Paracha.”

[...] Algumas das palavras e das maneiras de dizer originam-se claramente na mente do herói, Eugênio (embora não se enfatize sua especificidade). Mas o que se percebe mais é a ironia do autor, sua acentuação, a atividade empregada para organizar e abreviar o conteúdo a expressar. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 171, grifo do autor).

O discurso do narrador, nesse caso, está especialmente voltado ao discurso interior do outro. Mantêm-se algumas palavras aparentemente vindas da personagem, mantêm-se o conteúdo do pensamento da personagem, mas há predomínio do discurso do narrador, que se sente à vontade para transmitir a voz do herói, para abreviar o que representariam as palavras, as ideias, o pensamento da personagem. A liberdade do contexto autoral frente à

voz alheia não se restringe ao conteúdo a ser expresso, pois há também uma reacentuação. Na passagem do *Cavaleiro de Bronze*, por exemplo, há um acento de ironia recobrando a descrição da voz interior do outro.

O narrador se sente à vontade para abreviar o pensamento da personagem, para falar pela personagem aquilo que supostamente ela pensava. Na transmissão do pensamento do herói, de seu discurso interior, o narrador veicula palavras que parecem ser as da personagem. Essa aparente aproximação à personagem, contudo, não impede que o narrador recubra o discurso alheio com o tom que lhe pareça conveniente; no caso, segundo Bakhtin/Volochínov, com acento de ironia.

Essas são as correntes do estilo pictórico – a corrente decorativa, uma segunda não nomeada e esta terceira, a corrente impressionista – indicadas por Bakhtin/Volochínov na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*. No interior dessas três correntes, haveria diversos modos de apresentação dos discursos direto e indireto. Porém, no curso da exposição de Bakhtin/Volochínov, nem sempre é claro a que corrente um determinado tipo de discurso pertence.

Assim, no detalhamento que faço a seguir, procuro indicar, se possível, a corrente à qual se filia determinada ocorrência de um tipo de discurso. Advirto, contudo, que se trata da minha interpretação, já que em *Marxismo e filosofia da linguagem* não há um esquema elucidativo capaz de mostrar explicitamente a que corrente cada discurso pertence.

Proponho examinar, na sequência, os seguintes tipos de discurso anotados por Bakhtin/Volochínov: a) discursos diretos: (i) discurso direto esvaziado, (ii) discurso (direto) citado antecipado e disseminado, oculto, (iii) discurso direto preparado, (iv) discurso direto substituído, b) discursos indiretos (i) discurso indireto sem sujeito aparente, (ii) discurso indireto analisador da expressão e (iii) discurso indireto livre.

4.2.1 Discurso direto esvaziado⁷¹

⁷¹ “Discurso direto reificado” nas traduções espanhola (*discurso directo reificado*, VOLÓSHINOV, 1929, p. 210) e de Miotello et al (*discurso direto reificado*, BAKHTIN, 1929, p. 101) ou “discurso direto particularizado” na tradução para o inglês (*particularized direct discourse*, VOLOSINOV, 1929, p. 134)

No discurso direto esvaziado, o “contexto narrativo” “é construído de tal forma que a caracterização objetiva do herói, feita pelo autor, lança espessas sombras sobre o seu discurso direto” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172-173). Para ilustrar esse tipo de discurso, Bakhtin/Volochínov sugerem a seguinte comparação:

“De maneira semelhante, quando reconhecemos uma personagem cômica no palco por seu estilo de maquilagem, sua roupa e sua atitude geral, já estamos prontos a rir mesmo antes de apreender suas palavras” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 173).

A descrição do autor ou do narrador acerca da personagem já indica, de antemão, como será o discurso dela. A voz da personagem seria concebida para corroborar a caracterização previamente feita pelo narrador.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 173), “é assim que se apresenta, na maior parte das vezes, o discurso direto em Gógol e nos representantes da chamada escola natural⁷². Na sua primeira obra, Dostoiévski precisamente esforçou-se por dar vida a esse discurso direto particularizado”.

A primeira obra de Dostoiévski é *Gente Pobre*, pequeno romance de caráter epistolar, constituído pela justaposição das cartas trocadas entre os protagonistas Makar Diévuchkin e Varienka. Supostamente a maneira como essas personagens se expressam mostraria de que modo o autor pode lançar “espessas sombras” no “discurso direto” das personagens a fim de caracterizá-las. O discurso direto das personagens seria usado pelo autor, de acordo com sua vontade, na composição da imagem delas.

Sugiro, então, a apreciação de um excerto de *Gente Pobre*, em que Makar Diévuchkin escreve a Varienka, reconhecendo sua incapacidade de “escrever alguma coisa mais complicada”, pois é um “homem velho” e “sem estudos”:

E não me leve a mal, minha filha, por lhe escrever uma carta dessas; ao relê-la vejo que está tudo tão incoerente. Sou um homem velho, Várienka, sem estudos, quando era jovem não aprendi direito, e agora, mesmo que recomeçasse a estudar, não me entraria nada na cabeça. Reconheço, minha filha, que não sou nenhum mestre da descrição, e sei, sem ninguém precisar apontar e ficar rindo, que, se

⁷² Segundo Bianchi (2006, p. 98), a escola natural procura mostrar “a vida das pessoas pobres da cidade e exigia dos escritores objetividade de representação, ou seja, que acentuassem em suas obras a ‘verdade da vida’, a obra literária deveria possuir um caráter de protesto e de crítica social evidente”. A tentativa de caracterizar as personagens com fidedignidade, porém, leva certas obras da escola natural a esbarrem no caricatural. Assim, por exemplo, carrega-se nas cores ao se representar a linguagem de um “funcionário pobre”, como em *O capote* (1842) de Gógol.

quisesse escrever alguma coisa mais complicada, sairia uma porção de disparates. (DOSTOIÉVSKI, 1846a, p. 22-23).

No fragmento, o próprio Diévuckhin reconhece sua escrita como pouco rebuscada, o que talvez mostre que Dostoiévski procurava expor a “verdade da vida” (BIANCHI, 2006, p. 98) de suas personagens também em termos das expressões por elas usadas. Nesse caso, a escrita de Diévuckhin corrobora a imagem de uma pessoa sem estudos, cujas cartas não são exemplares de certos modelos de beletrismo. O discurso da personagem serve para reafirmar sua identidade social, para enfatizar sua baixa instrução. Sua forma de expressão assemelha-se a uma “maquilagem”, a auxiliar o leitor a reconhecê-la como pertencente a determinado grupo social.

Acredito que o discurso direto esvaziado pertence à “corrente decorativa”⁷³, na medida em que o autor/narrador tem liberdade “no tratamento do discurso citado” do outro para até “negligenciar o significado de uma enunciação em favor de sua ‘cor’” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). Seria um discurso *caricatural*, empregado para caracterizar (ou ajudar a caracterizar) a personagem. Mais relevante que o “significado” da enunciação, seria a “cor” do discurso, utilizado para sublinhar as idiossincrasias do falante. Mais ou tão importante quanto transmitir o que a personagem fala é assinalar seu modo típico de falar, o que relevaria suas características, reiterando a descrição já proposta pelo autor/narrador.

Certo é que qualquer representação do discurso (de personagem ou não) é, em algum sentido, um modo de descrever a pessoa por seu discurso, pois a forma de expressão indica particularidades individuais e sociais. Assim, por *caricatural* entendendo um discurso *deliberada e exageradamente* empregado com a finalidade de distinguir uma personagem. Assumindo o risco de uma gradação “pouco científica” entre discursos pouco ou muito caricaturais, julgo que as representações do discurso direto esvaziado são pertinentes ao âmbito do notadamente caricatural.

⁷³ No excerto anteriormente analisado de *O capote*, a fala de Akáki Akákievitch possivelmente pertença à corrente decorativa e seja um exemplo de discurso direto esvaziado.

Dito isso, segue um exemplo de uma redação do vestibular Unicamp 2000. Na passagem, um repórter investigativo é abordado por uma mulher que tenta ajudá-lo a entender o mistério que os cerca: a origem de um derramamento de óleo no rio Atibaia.

A confusão ainda era grande quando Álvaro encerrou a entrevista e decidiu ir embora para preparar a manchete do dia seguinte. Já afastado do tumulto, Diguinho, como era chamado o repórter Álvaro Rodrigues – recém-formado, trabalhava no Jornal Diário Popular; sangue novo, saliva ao pensar numa grande matéria, todavia sua boca andava meio seca e angustiosa... Diguinho queria uma matéria de arrepiar a sua carne! – Cabisbaixo, frustração e ódio reviravam suas vísceras... “FAÇA BEM FEITO; O BARULHO DEVE SER GRANDE” essas palavras cresciam, cresciam e atordoavam sua mente, eram as ordens de seu chefe João Brandão, e, quando o seu pensamento já o ensurdecia, eis que uma voz rouca e cálida o vem calar:

– Homi branco! Bão pai e marido! Tá ficano preto! – arruma o cigarro caído no canto da boca, respira fundo. – Tá ficano vermeio igual esse braço cheio de terra. De um profundo gelo na espinha que lhe roubara a cor da bochecha avermelhada, Diguinho dirige-se à mulher de cabelos brancos que cobriam, despenteados, o seu rosto:

– Que tremendo susto a senhora me deu! Falou comigo? Quer dar alguma declaração?

– Essa história tá pela metade, meu fiúo! Tá pela metade mais os grande nunca morre!

– Minha senhora, não posso entendê-la! Aguarde um minuto vou pegar meu gravador.

Quando virou-se Diguinho era tarde demais, desapareceu da mesma forma que apareceu. (COMVEST, 2000, p. 154-156)⁷⁴.

O discurso direto da “senhora” com a qual o repórter fala é bastante caricatural. Mesmo que pouco seja dito acerca dela – sabe-se que era idosa e estava com os cabelos “despenteados” –, pode-se acreditar, talvez embasado por certo estigma, que se trate de uma pessoa pobre e de baixa instrução, dada sua maneira de falar. Nesse sentido, a representação caricatural do discurso direto da personagem chega a seu objetivo, se era assim que o autor do texto pretendia que os leitores imaginassem essa “senhora”.

Porém não se tem nesse caso um longo trabalho do narrador de modo que o “contexto narrativo” seja “construído de tal forma que a caracterização objetiva do herói, feita pelo autor” lance “espessas sombras sobre o [...] discurso direto” da personagem. Nada é dito sobre a personagem antes de sua fala. O discurso direto da personagem não é previamente “esvaziado” por um trabalho do autor que já a caracterizasse tão fortemente

⁷⁴ A redação completa pode ser lida no ANEXO 12, p. 339.

para que suas palavras soassem “naturalmente” como continuação dessa caracterização. Não se pode afirmar, portanto, que personagem fala assim, já que somente desse modo poderia se expressar uma personagem previamente descrita de certa maneira pelo narrador.

No caso da redação do vestibular, um gênero “curto”, talvez não haja espaço composicional e tempo suficiente para que o narrador caracterize tanto a personagem antes que seja introduzida sua fala. Assim, se indico que a fala dessa “senhora” pode ser considerada exemplo do discurso direto esvaziado é por seu caráter caricatural, de algum modo, decorativo.

A Comvest, é importante ressaltar, abona registros informais nos textos narrativos:

Você [candidato] deverá demonstrar, em sua redação, capacidade de exprimir-se de forma adequada ao estilo escrito e formal. Em certas circunstâncias poderão ser aceitas modalidades próprias da linguagem oral (por exemplo, se você estiver reproduzindo um diálogo coloquial, em uma narrativa). (COMVEST, 1999, p. 34)

A voz dessa personagem preenche justamente essa hipótese colocada pela Comvest, pois o vestibulando esboça “modalidades próprias da linguagem oral” na reprodução de “um diálogo coloquial”. Note-se ainda que a Comvest pontua ser essa abertura possível “em uma narrativa”, ou seja, precisamente por ser uma narrativa, é cabível um estilo menos formal a conferir mais verossimilhança à voz dessa personagem representada no texto.

A título de comparação, observe-se que no contexto do vestibular é esperado que se preze nas dissertações por um estilo mais formal, já que a voz condutora do texto é a do autor, é a do vestibulando – voz esta que está sendo diretamente avaliada. Mesmo assim é possível que em uma dissertação apareçam vozes informais. Porém, nesse caso, possivelmente tratar-se-á de vozes alheias, enunciados do outro, que não são o discurso do autor, do candidato. O vestibulando pode em sua dissertação lançar mão de uma citação em estilo informal ou em uma variedade mais popular e isso será julgado adequado – ou não será mal avaliado –, se ficar patente que essa voz é do outro, uma voz estranha ao contexto autoral.

Imagine-se, por exemplo, que um vestibulando queira em sua dissertação se referir à expressão “imexível”, enunciada, em 1990, por Antônio Rogério Magri, então Ministro do Trabalho do Brasil, que, quando perguntado acerca de uma possível redução do salário

mínimo, disse: “O salário do trabalhador é imexível”. No uso dessa expressão, seria adequado o candidato distingui-la como alheia, já que para alguns o termo é inapropriado, embora atualmente já conste em dicionários de língua portuguesa. Outro exemplo seria o vestibulando se referir à declaração de Fernando Henrique Cardoso que, em 2007, durante o 3º Congresso do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), em crítica indireta ao então presidente Lula, declarou desejar “brasileiros melhor educados, e não brasileiros liderados por gente que despreza a educação, a começar pela própria”. Para gramáticos mais tradicionalistas, a expressão “melhor educados” é incorreta, pois nesse arranjo com participio seria esperada a construção “mais bem educados”. Assim, um vestibulando, receoso de ser mal avaliado, poderia destacar essa expressão entre aspas ou inserir o “sic”, marcando ser “assim (mesmo)” que a expressão foi utilizada.

Já na narrativa, a voz informal – como ocorre no exemplo anterior – é uma criação do autor. Mesmo que esteja representando a voz de uma personagem não se trata exatamente do mesmo tipo de discurso alheio presente no caso da dissertação. Na dissertação, o discurso alheio pertence a outro que não o candidato. Na narrativa, o discurso alheio – a voz de uma personagem, por exemplo – pertence ao vestibulando.

Na narração, a voz do outro é concebida pelo autor, pelo candidato, está sob a responsabilidade dele. A Comvest (1999, p. 34, grifo nosso) ao esclarecer que em “certas circunstâncias poderão ser aceitas modalidades próprias da linguagem oral”, indica que isso será concedido caso “*você* [candidato] estiver reproduzindo um diálogo coloquial, em uma narrativa”. Pelo dêitico “*você*”, que se refere ao candidato, a Comvest deixa transparecer que, na narrativa, o discurso informal é de responsabilidade do vestibulando. Assim, a ressalva colocada pela Comvest, que aceita a informalidade em alguns casos, salvaguarda o candidato que na narrativa optar por um discurso informal para representar a voz de alguma personagem. A concessão da Comvest é importante porque na narração a voz informal da personagem é uma criação do vestibulando, está sob sua responsabilidade e, a depender da interpretação, poder-se-ia julgar que a voz informal de uma personagem atesta o desconhecimento do registro culto, o qual o candidato deveria dominar.

Um ponto a se notar, portanto, é que diferentes gêneros podem ter modos diversos de orientação para a palavra alheia. Se, na dissertação, o mais frequente é que a voz alheia

seja de outrem, nas narrações é bastante comum a concepção da voz de personagens, como vozes que se colocam como alheias, diferentes da voz do contexto autoral, mas que tem, a despeito disso, a mesma origem do discurso autoral: todas são de responsabilidade do autor do texto. É característica de gêneros narrativos a “criação” de vozes alheias, a representação de vozes de personagens. Como isso é esperado em narrativas, é de se admitir, como o faz a Comvest, a concepção de vozes informais, adequadas à representação de determinadas personagens, de determinados heróis. Desse modo, a instituição reconhece a “narrativa” como mais flexível aos registros, na medida em que possibilita a reprodução de vozes de diferentes sujeitos, de diferentes personagens, o que, de algum modo, reflete a flexibilidade do gênero, assim colocada por Bakhtin ([1952-1953], p. 265):

Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. Os gêneros mais favoráveis [são os] da literatura de ficção [...].

Precisamente por ser uma narrativa ficcional, é cabível um estilo menos formal a conferir mais verossimilhança à voz dessa personagem representada no texto. A flexibilidade propiciada por gêneros narrativos, como os “da literatura de ficção”, atesta também como certas escolhas estilísticas se pautam pelo gênero discursivo. Na redação em destaque, por exemplo, o candidato fica mais à vontade para inserir um discurso em estilo mais informal, devido às possibilidades oferecidas pelo gênero discursivo em que se inscreve. O estilo que o candidato escolhe dar ao discurso de seu narrador e às vozes de suas personagens pode ser mais “colorido”, porque nos gêneros literários ficcionais é previsto um maior exercício da individualidade estilística do escrevente. Aliás, de algum modo, isso é mesmo esperado. Se em vários gêneros a explicitação de marcas estilísticas é um “epifenômeno do enunciado, seu produto complementar” (BAKHTIN, [1952-1953], p. 266), nos gêneros “artístico-literários” o “estilo individual [...] faz parte do plano do enunciado” (BAKHTIN, [1952-1953], p. 265-266).

Ressalto, por fim, que a despeito dos “erros” presentes na fala da “senhora”, personagem da redação, o texto do candidato figura entre os melhores do vestibular daquele

ano, até mesmo porque, como apontado, a Comvest aceita esse tipo de registro se o candidato “estiver reproduzindo um diálogo coloquial, em uma narrativa” (COMVEST, 1999, p. 34).

4.2.2 Discurso (direto) citado antecipado e disseminado, oculto⁷⁵

Próximo ao discurso direto esvaziado, por também trazer para o discurso autoral temas e palavras do herói, está o “*discurso citado antecipado e disseminado, oculto* no contexto narrativo e aparecendo realmente no discurso direto do herói” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 173, grifo do autor). Nessa ocorrência, palavras e expressões das personagens vão sendo lançadas no contexto autoral sem uma marcação – aspas ou itálico, por exemplo – que evidencie pertencerem tais palavras aos heróis. No discurso narrativo/autoral, termos e fragmentos de discurso das personagens aparecem disseminados, mas são citados de modo oculto. Veja-se inicialmente uma passagem de *Uma história desagradável*⁷⁶ de Dostoiévski, utilizada por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 174) para discutir essa questão:

Naquele tempo, numa noite de inverno clara e gelada, por volta da meia-noite, três *cavaleiros extremamente respeitáveis* estavam sentados num aposento *confortável* e até mesmo luxuosamente arrumado numa *soberba* casa de dois andares, situada em São Petersburgo, e estavam ocupados em uma conversa *séria e de alto nível* sobre um assunto *extremamente interessante*. Eles estavam sentados à volta de uma mesinha, cada um numa *soberba* poltrona *macia*, e durante as pausas na conversa eles *confortavelmente* bebericavam champanha⁷⁷.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 176), notam-se nesse exemplo “interferências de discurso”, pois as expressões grifadas pertencem concomitantemente à voz do narrador e às vozes das personagens. Porém na voz do narrador essas palavras são irônicas e na voz das personagens essas palavras são sérias. Tais expressões, que

⁷⁵ Na versão de *Marxismo e filosofia da linguagem* que estou utilizando aparece a expressão “discurso disperso” uma única vez, na página 159. Acredito que não se trate de um outro tipo de discurso, mas do “discurso citado antecipado e disseminado, oculto”, pois o que na tradução brasileira aparece como “discurso disperso” é vertido como “discurso direto disseminado” tanto na tradução inglesa (*disseminated direct discourse*, VOLOSINOV, 1929, p. 122) quanto na de Miotello et al. (BAKHTIN, 1929, p. 81). Na versão em língua espanhola, a expressão utilizada é “discurso direto difuso” (*discurso directo difuso*, VOLÓSHINOV, 1929, p. 192).

⁷⁶ Ou “Uma história lamentável” (DOSTOIÉVSKI, 1862), conforme título proposto na tradução de Gulnara Lobato de Moraes Pereira.

⁷⁷ Os grifos em itálico são de Bakhtin/Volochínov. Conforme pontuou a professora Fátima Bianchi, na qualificação da tese, há uma notória semelhança entre essa passagem de Dostoiévski e a cena inicial do conto *O espelho* de Machado de Assis, em que um grupo de respeitáveis senhores se encontra em uma sala à noite conversando sobre assuntos da época.

caracterizam o discurso citado antecipado e disseminado, não estão entre aspas, pois não são palavras total ou exclusivamente das personagens. É como se o narrador/autor se apropriasse do discurso alheio, fazendo-o passar como discurso autoral/narrativo. Como denota a própria denominação desse discurso, as palavras citadas do outro estão “ocultas”.

Porém, conforme vão sendo ocultamente citadas, as expressões da voz de outrem são recobertas no contexto autoral com acentos – como o de ironia, no excerto acima – que fazem essas palavras se destacarem do contexto autoral, fazem-nas soar “estranhas”. Isso permite ao leitor divisar nessas palavras um enfrentamento de duas perspectivas, de dois acentos: os do autor/narrador e os da(s) personagem(ns). O discurso pertence ao contexto autoral, mas é, ao mesmo tempo, a expressão típica de determinado(s) herói(s).

De acordo com Bakhtin/Volochínov (1929, p. 175, grifo do autor), na passagem de *Uma história desagradável* transcrita anteriormente:

[...] cada palavra dessa narrativa *pertence simultaneamente*, do ponto de vista de sua expressividade, de sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, *a dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos*: o discurso do autor-narrador (irônico, gozador) e o da personagem (que nada tem de irônico).

Como essas palavras pertencem a vários sujeitos do discurso – ao narrador e às personagens –, elas não são colocadas em evidência pelas aspas. O discurso da personagem se embaralha ao do narrador, seu discurso vai aparecendo “citado e disseminado” de forma oculta no discurso do narrador, até que venha a emergir na forma de discurso direto do herói.

Creio ser esse discurso exemplar daquela segunda corrente, em que, segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 157), “a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse se torna, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra”⁷⁸. Se não for possível dizer que o discurso da personagem nesse exemplo é “mais ativo e mais forte” que o discurso do narrador, pelo menos, é cabível afirmar que o discurso das personagens se imiscui no discurso do narrador. O narrador não se coloca acima das personagens, mantendo as palavras delas a uma nítida distância. O discurso do

⁷⁸ A propósito, a organização das relações dialógicas entre o discurso do narrador e o discurso da personagem nessa passagem de *Uma história desagradável* é bastante próxima à interação discursiva estabelecida entre o narrador e a personagem Goliádkin na cena de *O duplo* examinada anteriormente como exemplo da segunda corrente do estilo pictórico (ver páginas 125 e 126).

narrador se deixa atravessar pelas palavras das personagens. O discurso do narrador, de certa maneira, é enfraquecido em sua autoridade, pois não se opõe claramente às palavras das personagens.

De todo modo, ao deixar que as palavras delas lhe atravessem o discurso, abre-se a possibilidade do narrador dar a essas palavras um acento diferente daquele originalmente presente nas vozes das personagens. Trata-se de um claro exemplo de relações dialógicas entre narrador e personagens, pois, mais do que falar *sobre* as personagens, o narrador parece dialogar *com* as personagens, a exemplo de uma conversação em que os interlocutores retomam as palavras do outro. No trecho de *Uma história desagradável*, o que se vê é um narrador discretamente irônico, que se apropria das palavras das personagens, utilizando-as como se fossem suas, para as por sob um sutil acento de ironia.

Procedimento análogo é encontrado em uma redação do Vestibular Unicamp 2000. No texto, o narrador ironiza a personagem, empregando enfaticamente o pronome possessivo “sua” para denotar o egoísmo do herói. Na passagem, descreve-se o estado de ânimo da personagem, um repórter, que decide investigar por que a água, a “sua” água, estava faltando havia dias:

Tal ideia veio, como num estalo, enquanto ele lia o texto sobre a falta de água, em um jornal de Campinas, na manhã daquela terça-feira. Achou os acontecimentos muito suspeitos. Manchas de óleo imensas o suficiente para comprometer a distribuição da sua água, sua, sua, para sua casa, despejadas em esgoto doméstico. Tantos e tantos litros de combustível que poderiam abastecer o seu automóvel por sabe-se lá quanto tempo, sendo jogados fora pelo ralo de uma pacata residência no interior paulista. Ou não. Era preciso investigar. (COMVEST, 2000, p. 129).⁷⁹

No excerto, o narrador não destaca termos e expressões entre aspas para indicar que certas palavras são da personagem. O discurso da personagem aparece, assim, disseminado por entre o discurso do narrador. Isso possibilita que trechos como “sua água, sua, sua, para sua casa” sejam duplamente acentuados. O acento de revolta da personagem é recoberto pelo acento irônico de um narrador, que parece debochar do egoísmo de uma personagem capaz de pensar assim:

⁷⁹ A redação completa pode ser lida no ANEXO 13, p. 343.

E ele, justo ele, um repórter de fé e de bem, cidadão pagador de impostos, estava obrigado a adaptar seu estilo de vida à escassez do simples e precioso líquido! Tinha vontade de gritar, postar-se diante da prefeitura e exigir o direito de lavar o seu rosto, o seu carro e o seu quintal. Estão ouvindo? – diria – eu quero lavar o meu quintal. E com água corrente! (COMVEST, 2000, p. 128).

Assim como no exemplo utilizado por Bakhtin/Volochínov, narrador e personagem figuram estar em lados opostos e nos dois casos as escolhas do narrador, antes de serem “defeitos” de estilo, marcam a ironia com que se matiza a voz do outro. A repetição do pronome “sua”, portanto, não é um problema no texto; pelo contrário, concorre para assinalar, ao mesmo tempo, o egoísmo da personagem e o desdém do narrador em relação a esse egoísmo. Isso se torna possível porque as palavras são da personagem, mas, ao mesmo tempo, vêm no discurso do narrador, que as coloca sob o matiz que lhe convém. A dubiedade é uma característica desse discurso, em que as palavras do outro vem “citadas”, “antecipadas”, “disseminadas” e “ocultas” em um discurso – do autor/narrador – que pode lhes dar uma orientação diversa, um acento outro.

Aliás, a redação mostra também outro aspecto apontado por Bakhtin/Volochínov: o fato de que essas palavras de outrem, que apareceram “antecipadas”, acabarão por se expressar, depois, “no discurso direto do herói”. Se do discurso do narrador já se depreende o egoísmo do repórter preocupado com “sua água, sua, sua, para sua casa”, seu individualismo seria confirmado em seu discurso direto, se tivesse oportunidade de gritar: “eu quero lavar o meu quintal. E com água corrente!”.

Observa-se, assim, que as relações dialógicas entre o discurso do narrador e da personagem se dão de tal modo que palavras desta são “citadas, antecipadas e disseminadas” no contexto autoral/narrativo, para, por fim, emergirem “no discurso direto do herói” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 173).

4.2.3 Discurso direto preparado

No discurso direto preparado, o “discurso direto [...] emerge do indireto”. Bakhtin/Volochínov (1929, p. 172) sublinham que uma “ocorrência particularmente interessante e de largo uso dessa variedade é a emergência do discurso direto de dentro do

indireto livre” e esclarecem ainda que nesse tipo de ocorrência os “temas básicos do discurso direto que virá são antecipados pelo contexto e coloridos pelas entoações do autor”.

Bakhtin/Volochínov (1929, p. 172) apontam que “a descrição do estado de espírito do príncipe Míchkin à beira de um ataque epilético, em *O idiota*, de Dostoiévski, constitui um exemplo clássico dessa variante”, sem, contudo, reproduzir qualquer trecho da obra para fundamentar o comentário.

Sugiro, então, que se observe um exemplo da passagem aludida. No fragmento a seguir, o príncipe Míchkin perambula atordoado pelas ruas de Petersburgo. À beira de um ataque epilético, a personagem, confusa, fica em dúvida se passara por uma venda, onde se encontrara um objeto que lhe chamara particularmente a atenção e que lhe parecia valer 60 copeques⁸⁰. Mesmo se lembrando desse objeto, o príncipe teme que isso seja uma alucinação e resolve voltar para ver se encontra a venda. Observe-se o trecho:

Ele caminhava, olhando quase melancólico para a direita, e seu coração batia movido por uma impaciência intranquila. Mas eis a tal venda, ele finalmente a encontrou! Já está a quinze passos dela quando pensa em voltar. Eis o tal objeto de sessenta copeques; “é claro, sessenta copeques, não vale mais!” – confirmou e caiu no riso. (DOSTOIÉVSKI, 1869, p. 262).

No excerto, o narrador, em discurso indireto, prepara o aparecimento do discurso direto da personagem. O narrador vai mostrando a aflição de Míchkin ao procurar a venda e depois sua felicidade ao encontrá-la. A narração vem, em discurso indireto, na perspectiva do narrador, até que as palavras da personagem, em discurso direto, irrompem essa narração. Quando as palavras “é claro, sessenta copeques, não vale mais!” surgem do discurso indireto (livre)⁸¹, tais palavras possivelmente são prontamente entendidas pelo leitor, pois o discurso do narrador já havia preparado o leitor para seu entendimento, o contexto dessas palavras já estava esclarecido. O tema das palavras de Míchkin, aquilo de

⁸⁰ Subdivisão do rublo, a moeda russa.

⁸¹ Especialmente os trechos “Mas eis a tal venda” e “Eis o tal objeto de sessenta copeques” assemelham-se a discursos indiretos livres, na medida em que o discurso do narrador e o da personagem estão muito próximos, sendo difícil discernir se o acento de surpresa é da personagem e/ou do narrador.

que ele fala, já vem antecipado “pelo contexto” e colorido “pelas entoações do autor”⁸², (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172).

Na medida em que fala da personagem vem colorida “pelas entoações do autor”, poder-se-ia até julgar que nesse caso o autor/narrador se coloca a uma considerável distância da personagem, fazendo da voz da personagem um objeto. Considerando-se desse modo a relação dialógica entre o contexto autoral e a voz da personagem seria, inclusive, plausível ver nessa ocorrência um caso de variante decorativa, que o autor/narrador tem grande liberdade “no tratamento do discurso citado” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157).

É preciso pontuar, porém, que falas como essas de Míchkin não perdem “todo o seu sentido objetivo”, tornando-se mero “objeto decorativo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). Por um lado, o contexto autoral prepara e colore o discurso do outro, sugerindo que o discurso do autor/narrador se coloca acima da voz da personagem; por outro lado, é necessário observar que o contexto autoral se abre para a emergência da voz do outro. É como se a voz da personagem “soasse *ao lado* da palavra do autor” (BAKHTIN, 1929/1963, p.5, grifo do autor), na medida em que o narrador, de certa maneira, entrega o fio narrativo à personagem. Ao permitir que o discurso da personagem complete seu discurso, entrevê-se certa igualdade entre a voz do narrador e a voz do herói. As vozes de narrador e de personagem parecem dialogar, motivo pelo qual esse modo de interação dialógica pertenceria àquela segunda variante do estilo pictórico, em que “as palavras citadas espalham-se e enxameiam por todo o contexto narrativo, tornando o flexível e ambíguo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172).

Não significa isso que o autor ou narrador não desfrute de uma posição diversa daquela prevista para a voz da personagem. O contexto autoral/narrativo é por princípio diferente da voz do herói, tendo, inclusive, capacidade para preparar e colorir esta voz. Em muitas obras de Dostoiévski, porém, há uma aproximação do contexto autoral, da voz narrativa, à voz da personagem. Isso permite um novo modo de interação dialógica, em que o narrador/autor não fala *sobre* a personagem, mas *com* a personagem. As relações dialógicas nesse caso se dão a exemplo de um diálogo em que um sujeito fala com outro.

⁸² Por vezes, Bakhtin/Volochinov parecem usar indistintamente as expressões “autor” e “narrador”.

Veja-se, por exemplo, que, no trecho de *O idiota* reproduzido, a voz da personagem se assemelha à réplica de um diálogo. É como se o narrador dissesse: “Eis o tal objeto de sessenta copeques”. Ao que a personagem responde: “é claro, sessenta copeques, não vale mais!”.

Em algumas redações do vestibular Unicamp observa-se procedimento similar a esse encontrado em *O idiota*, em que o narrador antecipa o tema das palavras da personagem. Veja-se, a seguir, exemplo em que o narrador apresenta duas personagens, Joaquim e Luiz, até o momento em que passa a elas a palavra, para que elas complementem a descrição que vinha fazendo:

O dia transcorria calmo e morno. No velho trapiche Comércio, à rua Saúde, Joaquim suava, e Luiz Castilhos suava. Suavam ambos, irmanados na lida diária de pesar a carne-seca e coletar os trocados que obtinham no serviço ao fim do dia, na pagadoria.

Eram irmãos na sina, outros na vida. Joaquim, dez anos mais novo que Luiz, tinha mulher para sustentar, e leitura... “Leio não, seu moço. Leio não, que não tive ensino de escola, nem de mãe.” Joaquim, mulato. “Vida difícil, seu moço”. (COMVEST, 2002, p. 150).⁸³

Nesse fragmento, nota-se que, quando o narrador abre espaço para a voz das personagens, estas vozes já haviam sido de algum modo preparadas. Assim, as orações “Leio não, seu moço. Leio não, que não tive ensino de escola, nem de mãe” e “Vida difícil, seu moço” possivelmente serão interpretadas pelo leitor sob a influência do acento com que o narrador conduzia a narrativa. Acento esse que acaba se estendendo à voz das personagens. O tom da narração fica a meio termo entre a crítica ou denúncia social e a piedade pelos injustiçados pelo sistema econômico. Por isso, é bastante provável que o leitor se condoa com a fala das personagens, que o leitor se apiede frente a esses desafortunados. Veja-se que bem outra poderia ser a recepção dessas vozes. Suponha-se, por exemplo, que o narrador construísse um texto em que viesse denunciando o comodismo e o conformismo de certas pessoas. Nesse caso, o leitor poderia receber a voz das personagens sob um outro viés, talvez concordando caso o autor acusasse certos sujeitos de se amparam em desculpas de uma “vida difícil”.

⁸³ A redação completa pode ser lida no ANEXO 14, p. 345.

É importante considerar, portanto, que a voz das personagens é recebida de um modo ou de outro, pois aparece em certo contexto autoral, já previamente preparado pela voz do narrador/autor e sob a influência deste. Isso indica, claro, a força do discurso narrativo frente à voz das personagens. Porém, à semelhança do que se observou no trecho anterior de *O idiota*, também na redação o discurso narrativo se aproxima do discurso do herói, dialogando, em certo sentido, com ele.

No contexto autoral, falava-se sobre leitura: “Joaquim, dez anos mais novo que Luiz, tinha mulher para sustentar, e *leitura...*” (grifo nosso). Ao que a voz de Joaquim parece responder: “Leio não, seu moço. Leio não, que não tive ensino de escola, nem de mãe”. É como se a voz de Joaquim fosse uma réplica à voz do narrador, como se a voz de Joaquim atendesse à abertura do diálogo manifestada pelo recurso às reticências.

Ainda na sequência continua-se esse jogo dialógico: o narrador afirma “Joaquim, mulato”, ao que Joaquim parece responder “Vida difícil, seu moço”. É como se Joaquim respondesse à colocação do narrador, confirmando que ser “mulato” tributava ainda mais sua “vida difícil”. Aliás, as relações dialógicas são ainda mais evidenciadas pela presença de um suposto interlocutor, “seu moço”, a quem Joaquim dirige sua voz. Um interlocutor que pode ser uma outra personagem, o próprio narrador ou o leitor. A personagem dialoga com esse interlocutor, que por sua imprecisão leva a uma complexidade nas relações dialógicas, que podem se dar com diferentes sujeitos – o narrador, outra personagem, o leitor.

4.2.4 Discurso direto substituído

O “discurso direto substituído” ocorre quando “o autor se apresenta no lugar do seu herói, diz em seu lugar o que ele *poderia* ou *deveria* dizer, o que *convém* dizer” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 178, grifo do autor). O exemplo desse discurso trazido por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 177-178) é o seguinte trecho de *O prisioneiro do Cáucaso* de Púchkin:

“Apoiando-se sobre suas lanças, os cossacos observam o curso sombrio do rio, enquanto, ocultos pelo nevoeiro, um bandido e sua arma passam flutuando... O

que pensam vocês, cossacos? Recordam batalhas de anos passados?... Adeus, livres aldeias fronteiriças, casa paterna, tranquilo Don, guerra e jovens bonitas. O inimigo oculto alcançou nossas margens, a flecha deixa o cartaz, assobia e o cossaco tomba ensanguentado da barricada”.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 177), nessa passagem “o autor em pessoa fica aqui na frente da cena, substitui o seu herói, servindo-lhe de porta-voz”. Assim, todo trecho “Adeus, livres aldeias fronteiriças, casa paterna, tranquilo Don, guerra e jovens bonitas. O inimigo oculto alcançou nossas margens, a flecha deixa o cartaz, assobia e o cossaco tomba ensanguentado da barricada” seria um discurso em que o autor substitui o discurso da personagem.

Novamente creio ser esse um tipo de discurso filiado à segunda corrente do estilo pictórico, mas diferente dos discursos em que a palavra da personagem teria mais força que a do narrador ou, em algum sentido, se igualaria a esta, no caso do discurso direto substituído “o discurso narrativo avança contra a enunciação citada” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172). A voz do autor ou narrador tem mais força que a da personagem, tanto que o autor ou narrador sente-se no direito de substituir com suas palavras as palavras da personagem. O autor/narrador diz no lugar da personagem o que ela “*poderia* ou *deveria* dizer, o que *convém* dizer” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 178, grifo do autor).

Apesar dessa dominância, não se trata de um discurso da corrente decorativa, pois as falas das personagens não são tomadas como objeto “decorativo”, a “cor” dessas palavras não é mais importante que seu sentido. Se, por exemplo, em muitas obras de Gógol o discurso do outro é veiculado de modo decorativo, como algo, inclusive, pouco sério e do que se pode zombar, no exemplo de Púchkin, o narrador encarra seriamente as palavras (e a posição) das personagens, tanto que se sente instigado a falar por elas o que elas mesmas não dizem ou talvez não consigam dizer. Trata-se de um discurso que, por ser importante em termos de sentido, é trazido para a responsabilidade do narrador. O narrador está tão interessado em dizer o que poderia ser dito pelas personagens, que, se estas não o fazem, ele faz. O narrador toma para si o dever de lembrar tudo que estava sendo perdido naquele momento: “Adeus, livres aldeias fronteiriças, casa paterna, tranquilo Don, guerra e jovens bonitas”. Em razão do “inimigo oculto” ter alçando as margens do rio, “a flecha

deixa o cartaz, assobia e o cossaco tomba ensanguentado da barricada”. A propósito, nesse trecho, a identificação do narrador com as personagens, coloca mesmo em xeque sua posição. Ora ele se coloca como mais um dos participantes da ação – o “inimigo oculto alcançou *nossas* margens” (grifo nosso) –, ora se distancia, falando da personagem como de uma terceira pessoa do discurso – “a flecha deixa o cartaz, assobia e *o cossaco* tomba ensanguentado da barricada” (grifo nosso). De todo modo, o narrador está interessado pelo destino das personagens, ainda que fale por elas, delas não se distancia, tanto que quase chega a se confundir com elas ou a se colocar como elas.

Exemplo de discurso direto substituído, semelhante a esse da substituição do discurso do outro pela voz do narrador, é encontrado em algumas das redações do *corpus* desta pesquisa, especialmente em textos do vestibular 2001, que trazia a seguinte proposta para confecção do Tema B (narração) (COMVEST, 2001, p. 101-102, grifo do autor):

Ser ou não ser, eis a questão.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.

Situações limite são uma constante, tendo sido retomadas tanto pela literatura como pela sabedoria popular.

Pensando nisso, escreva uma narrativa em *primeira pessoa*, na qual o narrador *não* seja o protagonista da ação. Considere os aspectos abaixo, que constituirão um roteiro para a sua narrativa, a qual pode corresponder a diferentes situações, como um drama familiar, uma questão de ordem psicológica, uma aventura etc.:

- uma situação problemática, de cuja solução depende algo muito importante;
- uma tentativa de solução do problema, pela escolha de um dos caminhos possíveis, todos arriscados: ultrapassar ou não ultrapassar uma fronteira;
- uma solução para o problema, mesmo que origine uma nova situação problemática.

Essa proposta solicitava que o narrador relatasse os conflitos pelos quais outra pessoa passava. Uma proposta que, a meu ver, influenciou a escolha de candidatos que optaram por descrever, através do discurso do narrador, certos dilemas interiores de uma personagem. A título de exemplo, transcrevo a seguir trecho de uma redação em que o narrador expõe, através de suas palavras, o drama interior pelo qual, supõe, outra personagem está passando. O narrador é o marido que discorre acerca das possíveis ponderações de sua esposa, Alberta, diante de um mendigo que revira o lixo, buscando comida. Segundo o narrador, a cena leva a mulher a refletir sobre vários aspectos de sua vida. Segue o trecho:

O lixo não sabia, mas pôs à prova a parte mais dura, a essência de Alberta, criada entre joias e perfumes franceses... Não podia, o que diria sua mãe se a visse convidando um mendigo para o jantar? O que diria seu pai? Suas tias? Lutou a vida toda para se esquecer que um dia ia apodrecer e chamou isso de viver bem. Como ia, agora, poder se aproximar de alguém que podia tirar vida daquilo que sempre chamou de morte? As fronteiras eram claras para ela! (COMVEST, 2001, p. 114-115).⁸⁴

No fragmento, o narrador-personagem fala no lugar de outra personagem. Ele se coloca, em termos discursivos, à frente da cena para falar supostamente aquilo que sua mulher “*poderia* ou *deveria* dizer” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 178, grifo do autor). O narrador se sentir à vontade para falar no lugar da personagem, para falar por ela, atesta que o discurso do narrador está, de certo modo, acima do discurso da personagem.

Porém, diferentemente do que ocorre na corrente decorativa, não se negligencia nessa passagem “o significado de uma enunciação em favor de sua ‘cor’” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 157). As palavras do narrador que representam o pensamento de sua mulher são extremamente importantes do ponto de vista do sentido. É a representação desse suposto discurso interior que permite divisar as dúvidas de Alberta. Isso, aliás, é importante quando se considera o contexto da prova em que o candidato deve explicitar para a banca de correção – melhor seria dizer banca de avaliação – que a personagem atravessa “uma situação problemática”, está indecisa frente à “escolha de um dos caminhos possíveis, todos arriscados” (COMVEST, 2001, p. 101-102).

⁸⁴ A redação completa pode ser lida no ANEXO 15, p. 349.

Ao representar as possíveis dúvidas da personagem – “Não podia, o que diria sua mãe se a visse convidando um mendigo para o jantar? O que diria seu pai? Suas tias?” –, o candidato atende à indicação da proposta, que solicitava a “exposição” dos conflitos de uma personagem frente a uma situação limite: “ultrapassar ou não ultrapassar uma fronteira” (COMVEST, 2001, p. 102).

A representação da suposta voz interior da personagem longe de ser algo “decorativo”, ou dispensável do ponto de vista do sentido, é não apenas importante como essencial para o texto e para a avaliação a que o candidato está submetido. O discurso direto substituído mostra a força da voz narrativa em relação à voz da personagem, mas isso não indica que esta seja dispensável. Como se vê pelos exemplos de Púchkin e da redação, a voz que o narrador toma sob sua responsabilidade é de grande importância para a condução do texto.

Mesmo que nesse caso “o discurso narrativo” avance “contra a enunciação citada” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172), a voz citada e representada não é um elemento sobejo. A voz representada é importante para a narrativa e interessa diretamente ao narrador, seja por este ser parte do acontecimento narrativo, comungando das emoções das personagens, como no exemplo de Púchkin, seja por que o autor deve demonstrar o que vai na consciência de suas personagens, como no caso da redação, em que o narrador-personagem precisa – por imposição da proposta – descrever os conflitos (psicológicos) de outra personagem.

Tanto o exemplo de Púchkin quanto o da redação me levam a crer que o discurso direto substituído é propício à representação da (suposta) voz interior das personagens, já que o autor/narrador fala pelos heróis aquilo que eles mesmos não expressam em diálogos exteriores. Assim, o discurso direto substituído permite ao narrador dizer, pela personagem, aquilo que não sairia de sua boca, permanecendo em sua consciência, em seu diálogo interior. O discurso direto substituído permite mostrar ao leitor o que o herói não disse. Entretanto, como essas palavras são relevantes para a composição do texto, o autor ou narrador “se apresenta no lugar do seu herói, diz em seu lugar o que ele *poderia* ou *deveria* dizer, o que *convém* dizer”.

Passo agora a discutir os tipos de discurso indireto elencados por Bakhtin/Volochínov.

4.2.5 Discurso indireto sem sujeito aparente

Entre os discursos indiretos mencionados por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 159) está o “discurso indireto sem sujeito aparente”⁸⁵. Entretanto nada é dito a respeito desse discurso, apenas mencionado entre aqueles que “possuem maior flexibilidade e são mais permeáveis às tendências do contexto narrativo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 159).

Diante disso, abstenho-me de procurar exemplos desse tipo de discurso, que é apenas brevemente citado. Reconheço, porém, que alguns autores têm, a partir de *Marxismo e filosofia da linguagem*, dado interpretações para o que seria esse “discurso quase indireto”. Segundo Boje & Smith (2005, p. 5, tradução nossa):

Discurso quase indireto [...] é a narração sobre o discurso falado, enquanto o discurso direto cita os falantes. Discurso quase indireto envolve a transposição de declarações pelo narrador. Há uma textura para [envolvendo] a história, o uso de pausas, preenchimento de lacunas, ou preenchimento no contexto, fazendo mais comentários, e usando construções mais expressivas (metáforas, ritmo de fala, etc.).⁸⁶

Não encontrei, porém, em *Marxismo e filosofia da linguagem* alguma passagem que pudesse, a meu ver, sustentar essa glosa dos autores. Sigo, portanto, sem mais retornar a esse tipo de discurso, que, se é mencionado na obra, parece despertar pouco interesse de Bakhtin/Volochínov.

Apenas a título de informação, observo que esse discurso indireto sem sujeito aparente é listado na página 159 da edição utilizada de *Marxismo e filosofia da linguagem*

⁸⁵ Denominado tanto na tradução espanhola quanto na inglesa de *Marxismo e filosofia da linguagem* como “discurso quase indireto”: respectivamente, “discurso cuasi indirecto” (VOLÓSHINOV, 1929) e “quasi indirect discourse” (VOLOSINOV, 1929, p. 122). Na tradução de Miotello et al. esse discurso é denominado “discurso indireto impróprio” (BAKHTIN, 1929, p. 81).

⁸⁶ Quasi indirect discourse [...] is a narration about the discourse spoken, whereas direct discourse quotes the speakers. Quasi indirect discourse involves a transposition of utterances by the narrator. There is a texture to the story, the use of pauses, filling in the gaps, or filling in the context, making more commentary, and using more expressive construction (metaphors, rhythm of speech, etc.).

como pertencendo às variantes do estilo pictórico. Conforme já discutido na seção 4.1.3, isso é um problema, pois nessa tradução brasileira – de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira – a expressão “discurso indireto sem sujeito aparente” aparece ora se reportando a uma variante linear (na página 157), ora a uma variante pictórica (na página 159).

4.2.6 Discurso indireto analisador da expressão

Um segundo tipo de discurso indireto apontado por Bakhtin/Volochínov é o “discurso indireto analisador da expressão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 167), também chamado “discurso indireto analítico da textura do discurso” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 159)⁸⁷. Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 166, grifo do autor), no discurso indireto analisador da expressão se busca:

[...] apreender e transmitir de forma analítica a enunciação de outrem enquanto *expressão* que caracteriza não só objeto de discurso (que é, de fato, menor) mas ainda *o próprio falante*: sua maneira de falar (individual, ou tipológica, ou ambas); seu estado de espírito, expresso não no conteúdo mas nas formas do discurso (por exemplo, a fala entrecortada, a escolha da ordem das palavras, a entoação expressiva, etc.); sua capacidade ou incapacidade de exprimir-se bem, etc.

No discurso indireto analisador da expressão, mais do que transmitir o “conteúdo” que o outro disse, o objeto de seu discurso, pretende-se mostrar, através da “expressão”, o modo individual e/ou tipológico da voz citada.

Por isso o discurso indireto analisador da expressão:

[...] integra na construção indireta as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão. Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos. Na maioria das vezes elas são colocadas abertamente entre aspas (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168).

⁸⁷ Na versão inglesa, “modificação [do discurso indireto] analisador da textura” (*texture-analyzing modification*, VOLOSINOV, 1929, p. 130); na versão espanhola “modalidade analítico-discursiva” (modalidad analítico-discursiva, VOLÓSHINOV, p. 202). Na tradução de Miotello et al. “variante analítica da palavra ou variante analítico-verbal” (BAKHTIN, 1929, p. 93).

Trata-se de um discurso indireto que se abre para inserção de algumas palavras do discurso da personagem. Essas palavras da personagem, isoladas geralmente por aspas, servem para mostrar seu modo típico de falar, sua expressão particular. Um dos exemplos trazidos por Bakhtin/Volochínov para ilustrar esse tipo de discurso é a passagem de *Os irmãos Karamázov* em que se descreve parte do julgamento de Mítia, acusado de matar seu pai. Durante o julgamento são convocados alguns poloneses que haviam encontrado o alcoolizado Mítia em um bar, momento em que ele ostentava muito dinheiro (“largas somas de dinheiro”). Suspeita-se que Mítia teria assassinado o pai, a fim justamente de roubar esse dinheiro. Observe-se o trecho:

A mesma coisa aconteceu também com os poloneses: eles chegaram com uma demonstração de orgulho e independência. Afirmaram em alta voz que, em primeiro lugar, estavam “a serviço da coroa” e que “a senhor Mítia” oferecera três mil rublos para comprar a honra deles, e que eles tinham visto com seus próprios olhos largas somas de dinheiro nas mãos deles. (Trecho de *Os irmãos Karamázov*). (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168).

No fragmento em questão nota-se que certas palavras dos poloneses são colocadas entre aspas pelo narrador, seja para ironizar a importância que se dão – pois faziam questão de dizer que estavam “a serviço da coroa” –, seja para mostrar que como estrangeiros não dominavam o russo, construindo expressões impróprias conforme procura destacar a tradução de “a senhor Mítia” com artigo feminino inadequado ao substantivo masculino a que se refere⁸⁸.

Creio que esse tipo de discurso é, mais uma vez, exemplar daquela corrente do estilo pictórico em que “as palavras citadas espalham-se e enxameiam por todo o contexto narrativo, tornando o flexível e ambíguo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 172). O contexto autoral se deixa atravessar pelas palavras do outro.

É de se notar, porém, que as palavras alheias são trazidas ao contexto autoral sob forte influência do autor/narrador que seleciona “as palavras e as maneiras de dizer do

⁸⁸ Apenas a título de comparação, na tradução de Paulo Bezerra de *Os irmãos Karamázov* o trecho é vertido do seguinte modo: “O mesmo aconteceu com os polacos: estes se apresentaram de forma ativa e independente. Testemunharam em voz alta, dizendo que, em primeiro lugar, ambos ‘havia servido à Coroa’, e que ‘pan Mítia’ lhes havia proposto três mil para lhes comprar a honra, e que eles mesmos haviam visto muito dinheiro nas mãos dele”. (DOSTOIÉVSKI, 1881, p. 867, grifo do autor). Nessa tradução em vez de “a senhor Mítia” aparece “pan Mítia”. Conforme explica Bezerra (2010a, p. 162), em nota ao conto *Viy* (GÓGOL, 1832-1842): “A palavra *pan*, de origem polonesa, significa fazendeiro, nobre e senhor, em relação aos servos na Ucrânia e Bielorrússia. Tem o sentido, ainda, de ‘senhor’, como forma de tratamento”.

discurso de outrem” que julga apropriadas para caracterizar a “configuração subjetiva e estilística” da voz alheia. É o autor/narrador que escolhe quais palavras alheias deixará atravessar seu discurso e, além disso, colocará o discurso do outro sob seu acento. O autor/narrador tem liberdade para destacar certas palavras da personagem e acentuá-las sob sua perspectiva. No trecho de *Os irmãos Karamázov* reproduzido anteriormente, por exemplo, as palavras das personagens colocadas em evidência estão sob o tom irônico do narrador, que marca de modo cômico a fala dos poloneses.

Exemplo similar, embora sem o viés irônico, é visto na passagem a seguir de uma redação do vestibular Unicamp 2007. No trecho, o narrador relata a conversa entre a personagem Lúcio e sua mãe, quando ele tenta explicar a ela a situação financeira da fazenda da família:

“Lúcio explicou que eles não poderiam desperdiçar o ‘capital de giro’ da fazenda, que ficariam ‘descapitalizados’ e que tais ideias eram um despropósito, principalmente naquele momento, em que pretendiam aumentar as exportações de oleaginosas!” (COMVEST, 2007, p. 143)⁸⁹.

Esse exemplo se aproxima do exemplo utilizado por Bakhtin/Volochínov porque também nesse caso o narrador destaca entre aspas algumas palavras da personagem, para marcar expressões que denotam seu modo típico de falar. Na redação são colocadas em evidência as expressões “capital de giro” e “descapitalizados” à semelhança do trecho de Dostoiévski em que “a serviço da coroa” e “a senhor Mítia” aparecem isoladas entre aspas, para sublinhar o modo típico de falar das personagens.

Se, no excerto de *Os irmãos Karamázov*, o narrador anuncia que os poloneses “*Afirmaram* em voz alta *que...*” (grifo nosso), no trecho da redação, o narrador relata que “Lúcio *explicou que...*” (grifo nosso). Nos dois fragmentos, o narrador propõe reproduzir a fala – conforme marcam os verbos *dicendi* “afirmaram” e “explicou” – alheia, que será relatada em discurso indireto após a conjunção “que”. E o discurso das personagens será, realmente, relatado em discurso indireto até que, em certo momento, inserem-se entre aspas determinadas expressões que servem para distinguir a fala das personagens.

⁸⁹ A redação completa pode ser lida no ANEXO 16, p. 351.

No caso da redação, as expressões “capital de giro” e “descapitalizados” caracterizam a personagem Lúcio, que se coloca como alguém mais atualizado que a mãe em termos de conhecimento sobre o mundo dos negócios, conforme se faz notar justamente pelos termos destacados. Trata-se, assim, de uma “construção indireta” em que “as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão [...] são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168).

Um ponto a se comentar é a possível relação do discurso indireto analisador da expressão em sua conexão com o “discurso [direto] citado antecipado e disseminado, oculto”, o qual precisa de um terreno em que se apoie. Esse terreno, parece-me, é o discurso indireto analisador da expressão. O discurso das personagens poderia ser “antecipado e disseminado”, surgindo nas linhas do discurso indireto analisador da expressão, que integraria “na construção indireta as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168). No caso do discurso citado antecipado e disseminado, *oculto*, porém, diferentemente dos exemplos analisados, as palavras alheias não são “colocadas abertamente entre aspas” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168), como comumente ocorre no discurso analisador da expressão. No trecho de *Os irmãos Karamázov* e na redação, as expressões típicas das personagens são marcadas pelas aspas, como que para se ressaltarem do contexto autoral. Diferentemente disso, no trecho de *Uma história desagradável*, analisado na seção 4.2.2, “as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168) aparecem “ocultas”, sem aspas que marquem esse discurso como alheio.

A meu ver, ambos os casos mostram a interação entre a palavra outra, a palavra da personagem, e o contexto autoral, realizado através de discurso indireto analisador da expressão. A diferença é que, em uma ocorrência, a voz do outro vem abertamente marcada como alheia através das aspas; em outra manifestação dessa interação entre o contexto autoral e o discurso da personagem as expressões desta aparecem “ocultas”, sem uma

marca gráfica que abertamente a diferencie da voz do autor/narrador. Mesmo que no discurso indireto analisador da expressão observe-se que na “maioria das vezes” as palavras alheias “são colocadas abertamente entre aspas” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168), pode ser também que essas palavras não sejam graficamente destacadas do contexto autoral, como ocorre nos casos de discurso direto citado, antecipado, disseminado e oculto.

Ainda neste tópico, é importante lembrar que, segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 168), convém distinguir o discurso indireto analisador da expressão “dos casos de passagem do discurso indireto ao direto sem modificações”, embora reconheça que “suas funções são praticamente idênticas”.

Se o exemplo anterior que contém a fala dos poloneses é ilustrativo do discurso indireto analisador da expressão, o exemplo seguinte, retirado por Bakhtin/Volochínov de *Os irmãos Karamázov*, seria um daqueles casos em que “o discurso direto continua o indireto”:

Trífon Boríssovitch tentou como pôde ser evasivo, mas depois de ter sido questionado pelos camponeses, acabou confessando que tinha achado a nota de cem rublos; acrescentou somente que ele tinha no mesmo momento devolvido tudo escrupulosamente a Dmítiri Fiódorovitch, “palavra de honra, só que, vocês veem, o cavalheiro, como estava naquele momento completamente bêbado, não consegue lembrar-se”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 169).

Embora Bakhtin/Volochínov não discutam essa diferença detalhadamente, creio que esse exemplo se distingue do outro pela “extensão” da voz alheia isolada entre aspas. Se no exemplo dos poloneses apenas pequenos fragmentos – “a serviço da coroa” e “a senhor Mitia” – da voz das personagens são colocados entre aspas para expressar seu modo típico de falar, no segundo exemplo se vê o discurso indireto do narrador ser imediatamente completado por um “razoavelmente extenso” discurso direto da personagem. No exemplo da fala dos poloneses apenas algumas palavras são usadas pelo narrador para caracterizar o modo típico de expressão das personagens, sendo o narrador o principal responsável pela transmissão do discurso alheio. No segundo exemplo, o narrador vai transmitindo a palavra do outro até o ponto em que cede seu discurso para a inserção da voz direta da personagem.

Além disso, parece-me que, no caso do discurso direto imediatamente após o indireto, o autor marca menos sua apreciação da palavra alheia do que no discurso indireto

analisador da expressão, em que o autor ou narrador destaca certas palavras alheias, marcando com evidência uma determinada posição valorativa em relação a elas. Não que a fala da personagem imediatamente após o contexto autoral não seja matizada pela orientação e pelo acento do autor/narrador. Por emergir do contexto autoral, é impossível que a voz da personagem não receba os reflexos da voz do autor/narrador, não sinta a sombra que o contexto autoral deita sobre a voz do herói.

Ocorre que no discurso indireto analisador da expressão, quando se destacam certas palavras da personagem, essas palavras sublinhadas são colocadas em ênfase. É como se o autor/narrador dirigisse a atenção do leitor para essas palavras. Veja-se, por exemplo, que as expressões “a serviço da Coroa” e “a senhor Mítia” colocadas em relevo pelo narrador de *Os irmãos Karamázov* adquirem uma proeminência, evidenciando a ironia com que o narrador grifa essas expressões. Quando o discurso direto do herói segue imediatamente após o discurso do autor/narrador, também se pode depreender o modo típico de falar das personagens, sua expressão. Porém, neste caso, a ênfase não estaria tanto nas expressões individuais empregadas por este ou aquele personagem, mas no sentido de suas palavras, naquilo que elas comunicam. Tão importante quando seu modo de falar são as informações veiculadas na voz da personagem, que completa o fio discursivo conduzido pelo narrador/autor.

Como neste momento o contexto autoral cede espaço à voz do outro, à voz da personagem, creio, mais uma vez, tratar-se de uma interorientação entre o contexto autoral e a voz do herói pertencente à segunda variante do estilo pictórico (variante esta não nomeada por Bakhtin/Volochínov).

Seria um daqueles “casos em que o discurso narrativo avança contra a enunciação citada” (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1929, p. 172), pois, conforme notam Bakhtin/Volochínov (1929, p. 169), nos casos de passagem imediata do discurso indireto (do narrador/autor) para o discurso direto (das personagens): “a subjetividade do discurso [citado] aparece com maior nitidez e no sentido que convém ao autor”. O autor/narrador dá espaço à voz da personagem, quando e no sentido que lhe convém. No exemplo anterior da fala de Trífon Boríssovitch, é como se, a partir de determinado momento, o narrador

preferisse dar a palavra à personagem para mostrar, através da voz dela, seu embaraço tentando explicar os motivos do sumiço do dinheiro.

Mesmo que, nesse caso, mostre-se a força do contexto autoral e a distância a que o narrador/autor pode se manter da personagem, não se trata de um caso de variante decorativa do estilo pictórico, já que as palavras da personagem veiculam informações importantes, que não estão empregadas apenas de modo caracterológico e decorativo. Ou seja, o discurso alheio é exemplar da segunda orientação do estilo pictórico, pois o conteúdo da voz da personagem é importante. Mesmo que esse discurso seja recebido a partir da orientação do contexto autoral, a voz do herói é fundamental, suas palavras não são, de modo algum, dispensáveis. A própria interação entre a voz narrativa, que cede espaço para a voz do herói, mostra que, embora nesse caso seja marcante a gerência da voz do autor/narrador, a voz alheia ainda é considerada e trazida para o diálogo.

Isso pode parecer incoerente, uma vez que, em vários momentos, especialmente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin afirma que na literatura dostoievskiana o narrador não se coloca acima da personagem. Lembre-se, porém, que Bakhtin também concebe a possibilidade de uma obra conjugar vários tipos e variantes de discurso. Assim, o fato de, nesse trecho, o narrador preparar a emergência do discurso da personagem não significa que, em toda a extensão da obra ou em todas as obras de Dostoiévski, o narrador sempre se coloque acima da personagem, sempre imponha certa orientação para as palavras alheias, para o discurso (citado) do outro. Ocorrências como essa não contradizem a percepção bakhtiniana de que, em grande parte da escrita dostoievskiana, a voz da personagem “é como se soasse *ao lado* da palavra do autor” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 5, grifo do autor). Até mesmo porque, como se notou, a palavra do herói não está a pretexto, é relevante, é importante para a narrativa e para o diálogo.

4.2.7 Discurso indireto livre

O último tipo de discurso analisado por Bakhtin/Volochínov é o “discurso indireto livre”⁹⁰. Caracteriza esse discurso “o fato de o herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção, ouvirem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 184). Em uma mesma construção – em uma mesma frase, por exemplo –, as vozes de narrador e personagens se apresentam conjuntamente, é possível reconhecer a existência de dois acentos – do autor/narrador e do herói – recobrando o enunciado.

Conforme Bakhtin/Volochínov (1929, p. 186), o discurso indireto livre “do ponto de vista estritamente gramatical” é um “discurso do autor” (ou do narrador) e “conforme o sentido” é um discurso “do herói”. Mas esse sentido está sob o acento de valor tanto da personagem, quanto do autor. Ouvem-se as entoações tanto do autor quanto do herói.

Importante para Bakhtin/Volochínov (1929, p. 198) é reconhecer que o “sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação” e, no caso do discurso indireto livre, essa acentuação e entoação é dupla: do autor e da personagem. Em geral, ocorre uma alternância desses acentos: “percebemos que os acentos e as entoações do autor estão senão interrompidos por esses julgamentos de valor de outra pessoa [pelos julgamentos de valor do herói]”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 198). Ou seja, certos acentos de valor da personagem acabam, por vezes, emergindo no discurso do autor.

Um dos exemplos dados por Bakhtin/Volochínov (1929, p. 200) de discurso indireto livre é o seguinte trecho de *O idiota* de Dostoiévski:

E por que então o príncipe agora não se aproximou dele [de Rogójin]? Por que, ao contrário, se afastou como se não o tivesse visto, embora seus olhos tivessem se encontrado? (Sim, seus olhos se encontraram e eles se haviam olhado.) Não queria ele há pouco tempo tomá-lo pela mão para irem juntos *lá*? Não queria ele ir amanhã à sua casa para lhe contar que estivera na casa dela? Não havia ele renunciado ao seu demônio, no caminho para lá, quando a alegria subitamente inundara sua alma? Ou havia realmente alguma coisa em Rogójin, isto é, no Rogójin de *hoje*, no conjunto de suas palavras, gestos, comportamentos, olhares, que pudesse justificar os terríveis pressentimentos do príncipe e as insinuações revoltantes de seu demônio? Havia nisso qualquer coisa que parecia evidente mas

⁹⁰ Mantenho a nomenclatura de “discurso indireto livre” por ser a mais corrente no Brasil. De todo modo, é preciso lembrar, como fazem os tradutores de *Marxismo e filosofia da linguagem*, em nota da página 181, que o termo é aludido por Bakhtin/Volochínov a partir de um “termo alemão usado por G. Lerch [que] conserva-se mais fielmente na tradução norte-americana, que usa ‘quase-direct discourse’”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p.181). Na tradução espanhola (VOLÓSHINOV, 1929), também se utiliza “discurso quase direto” (*discurso cuasi directo*). Na tradução de Miotello et all. (BAKHTIN, 1929, p. 111) se esclarece que “preferimos usar a expressão ‘discurso indireto livre’, já usado geralmente para indicar este tipo de discurso”, embora a tradução mais literal fosse “discurso impropriamente direto”.

que era difícil de analisar e relatar. Era impossível explicar as suas causas, mas, apesar de sua inverossimilhança e sua impossibilidade, essa coisa qualquer deixava uma impressão clara e incontestável que fazia nascer uma certeza completa.

“Mas que certeza? Oh, como a “baixeza” dessa certeza, desse “vil pensamento” fazia sofrer o príncipe desmesuradamente e como ele *se* incriminava⁹¹”.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 199), essa passagem ilustraria “a superposição de planos e complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna”. Isso porque a leitura em voz alta do trecho acima não conseguiria expressar os dois acentos – do narrador e da personagem – que recobrem algumas palavras.

Já desde a primeira frase, por exemplo, podem-se “ouvir” dois acentos: o do herói e o do narrador. A frase que inicia o excerto é: “E por que então o príncipe agora não se aproximou dele [de Rogójin]?”. Essa frase pertence claramente “do ponto de vista estritamente gramatical” ao “discurso do autor”, mas conforme o sentido parece ser um discurso “do herói” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 186). Passo, a título de exercício ilustrativo, essa frase para a voz da personagem: “E por que então eu agora não me aproximei dele?”. Nesse caso a ordem dos elementos continua, mas há modificações nas flexões verbais e nos índices de pessoa com a passagem do substantivo “príncipe” (equivalente a um pronome de terceira pessoa) para o pronome “eu” de primeira pessoa.

Qual a intenção do autor em manter o discurso indireto livre se, com essas pequenas modificações, o discurso direto poderia ser empregado? Provavelmente isso se deva à possibilidade trazida pelo discurso indireto livre de “o herói e o autor exprimirem-se conjuntamente [...] nos limites de uma mesma e única construção” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 184), na medida em que, na mesma frase, é possível conjugar dois acentos: o do herói e o do narrador ou autor.

⁹¹ Os grifos em itálico são de Dostoiévski. A tradução proposta por Paulo Bezerra para este trecho é distinta:

E por que ele, o príncipe, não foi até ele agora mas se desviou como se nada tivesse notado, embora os seus olhares se tivessem cruzado. (Sim, os olhos deles se cruzaram! E os dois se entreolharam.) Ora, há pouco ele mesmo não quis pegá-lo pelo braço e ir junto com ele para lá? Ora, não foi ele mesmo que desejou procurá-la amanhã e dizer-lhe que estivera na casa dela? Ora, ele mesmo não renegara o seu demônio quando ia para lá, no meio do caminho, quando de cofre a alegria lhe encheu a alma? Ou havia realmente alguma coisa em Rogójin, isto é, em toda a imagem desse homem *projetada hoje*, em todo o conjunto das suas palavras, dos seus sentimentos, dos seus atos, dos seus olhares, que poderia justificar os terríveis pressentimentos do príncipe e os cochichos revoltantes do seu demônio? Alguma coisa que se deixasse ver por si mesma mas que é difícil analisar e narrar, que é impossível justificar mediante causas suficientes mas que, não obstante, apesar de toda essa dificuldade e essa impossibilidade, produz uma impressão absolutamente completa e irrefutável que se transforma involuntariamente na mais completa convicção?

Convicção de quê (oh, como atormentava o príncipe a monstruosidade, a “humilhação” dessa convicção, “desse vil pensamento”, e como ele se acusava a si mesmo!)? (DOSTOIÉVSKI, 1969, p. 270).

Assim, a pergunta que o príncipe se faz, ao ser transmitida pela voz do narrador, ganha mais um acento. Não há apenas o acento do príncipe recobrando a frase, há também o acento do narrador. Diga-se, por exemplo, que o acento do príncipe seja de algum “inconformismo”: Por que ele não tomou a atitude que deveria tomar e procurou Rogójin? Já o acento do narrador não é o de inconformismo, pelo menos não do inconformismo que afeta o príncipe. Não estava sob a responsabilidade do narrador procurar ou não Rogójin. Talvez o acento do narrador seja mais de “piedade”, caso julgue que o melhor seria o príncipe ter procurado Rogójin.

Esse olhar do narrador, que se “apieda” do príncipe, só pode ser dado pelo narrador, por alguém de fora. O príncipe pode apenas arrepender-se. Como lembra Bakhtin ([192-], p. 53): “O homem mesmo pode apenas arrepender-se, só o outro pode perdoar”. Nesse caso, o interesse do discurso indireto livre é que, no limite de uma mesma construção, há dois acentos, dois pontos de vista de “homens” diferentes, cada um ocupando seu lugar único na existência⁹².

É de se notar que no caso desse exemplo, as vozes do narrador e do herói possuem acentos diferentes, mas de algum modo próximo: um se arrepende, o outro perdoa. Porém, há construções, como as ironias, em que o acento do narrador/autor se opõe ao acento do herói. Nesse tipo de ocorrência fica ainda mais evidente a possibilidade do discurso indireto livre colocar em cena, em uma mesma construção, dois acentos diversa e opostamente orientados.

A importância que Bakhtin/Volochínov dão ao discurso indireto livre deve-se a seu caráter de reunir dois pontos de vista, de expressar no interior de uma única construção o confronto de dois pontos de vista sobre um tema. A enunciação, assim, gramaticalmente é uma, mas sua valoração é dupla. Qualquer tema sempre está sob o signo da valoração e, no discurso indireto livre, essa valoração é dupla.

Nas redações do vestibular Unicamp, encontram-se vários exemplos de discurso indireto livre. A seguir, transcrevo excerto de uma redação do vestibular Unicamp 2009, em

⁹² Desde seus primeiros textos, Bakhtin sublinha a importância da posição única de cada sujeito na existência. Segundo Bakhtin (1919/1921, p. 58): “No dado ponto único onde eu agora estou, ninguém jamais esteve no tempo único e no espaço único do Ser único. E é em torno deste ponto único que todo o Ser se dispõe de um modo único e irrepetível. Aquilo que pode ser feito por mim não pode nunca ser feito por ninguém mais. A unicidade ou singularidade do Ser presente é forçadamente obrigatória”.

que o narrador relata as reflexões da personagem, uma estudante do curso de Biologia, em conflito devido às suas posturas de defesas dos animais. Sentada em um banco de jardim, a personagem se aflige: lembrando-se de sua mãe doente, que é tratada com medicamentos testados em animais; angustiando-se porque ainda comia animais; refletindo sobre os problemas pelos quais estava passando em seu curso de graduação por não querer participar das aulas de vivisseccção de ratos.

Veja-se o trecho:

Lembra-se da mãe, de repente. Antibióticos. Peixes! Quantos peixes já comera desde que abolira de sua vida carne de mamíferos e aves? Quantos vermes já assassinara ao longo de sua vida, ao tomar vermífugos anuais? Por que não se apiedava desses outros seres vivos, mas sim do rato, cuja recusa em matá-lo lhe custaria a conclusão do curso? Tolice. Tolice? Árvores a observam em suas cúpulas inocentes e esverdeadas, quase a divertir-se com seu sofrimento toscamente humano. (COMVEST, 2010, p. 145).⁹³

Na passagem, certas frases são, do ponto de vista gramatical, pertencentes ao narrador, mas do ponto de vista do sentido pertencem à personagem. Novamente proponho o exercício de passar algumas sentenças para o discurso direto:

“Quantos peixes já comera desde que abolira de *minha* vida carne de mamíferos e aves? Quantos vermes já assassinara ao longo de *minha* vida, ao tomar vermífugos anuais? Por que não *me* apiedava desses outros seres vivos, mas sim do rato, cuja recusa em matá-lo *me* custaria a conclusão do curso?” (grifo nosso).

Como se vê, o discurso indireto livre poderia ser vertido para discurso direto da personagem com pequenas mudanças pronominais, ao substituir-se os dois pronomes “sua” por “minha” e os pronomes “se” e “lhe” por “me”. Diante da possibilidade dessa alteração, facilmente realizável, é de se questionar a opção pelo discurso indireto livre. Sou levado a acreditar que esse recurso é empregado para manter a dupla acentuação: o acento aflito da personagem que vive a situação e o acento aparentemente indiferente do narrador, que à semelhança das “árvores” também parece, de algum modo, “divertir-se” com esse “sofrimento toscamente humano”. O discurso indireto livre permite, portanto, que um mesmo enunciado seja recoberto com dois acentos de valor.

⁹³ A redação completa pode ser lida no ANEXO 17, p. 353.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1929, p. 194):

“O discurso indireto livre, que permite ao mesmo tempo identificar-se com as próprias criações e conservar a autonomia, a distância em relação a elas, é extremamente favorável à expressão desse amor-ódio pelos heróis”.

Assim, o discurso indireto livre serve esse narrador quase indiferente aos sofrimentos da personagem. Porém, o discurso indireto livre pode também ser utilizado, como no exemplo de *O idiota*, para o narrador expressar seu “amor” à personagem. O discurso indireto livre “permite ao mesmo tempo” ao narrador/autor “identificar-se com as próprias criações” ou expressar seu “ódio pelos heróis”.

A propósito, no caso do “amor” e identificação, estes não devem ser interpretados como “coincidência”. O que permite o “amor” do narrador/autor pela personagem é precisamente a não coincidência, o fato de que o autor/narrador representa o “outro” para a personagem.

Seja para expor uma relação de “amor” ou de “ódio”, o discurso indireto livre é o tipo de discurso que mais interessa a Bakhtin/Volochínov, porque evidencia as relações dialógicas entre o “eu” e o “outro” nos limites do enunciado, porque conjuga em uma estrutura linguística duas vozes, cujos acentos podem estar diversamente orientados. O discurso indireto livre se apresenta, assim, como um notório exemplo das relações dialógicas concretizadas no interior de um texto, de um enunciado, quando se confrontam vozes no interior de uma frase ou, até mesmo, no âmbito de uma palavra.

Creio ser difícil indicar a quem cabe a primazia nas relações dialógicas estabelecidas entre narrador e personagem através do uso do discurso indireto livre, pois se, por um lado, o narrador tem liberdade para recobrir a voz do outro com um acento diverso, por outro lado, o discurso da personagem parece preponderante, já que praticamente se reproduz a voz do herói, aquilo que ele diria.

É preciso comentar ainda que o discurso indireto livre se aproxima bastante de um discurso direto da personagem, sendo tributado ao autor/narrador apenas por pequenas indicações gramaticais (flexões verbais e índices de pessoa). Para confirmar isso, basta ver a relativa facilidade com que se passa um discurso indireto livre para um discurso direto da personagem, como sugeri nos exercícios acima.

Ainda para confirmar a proximidade do discurso indireto livre ao discurso direto⁹⁴ (do herói), é possível lembrar o quão difícil é traçar uma nítida distinção entre o discurso indireto livre e o discurso a que Bakhtin/Volochínov denominam “discurso direto retórico”, quando não se consegue discernir claramente se o discurso direto pertence à voz do narrador ou à voz da personagem.

Em síntese, pelo discurso indireto livre, o narrador/autor se aproxima da personagem, de tal modo que, nas relações dialógicas estabelecidas entre eles, confrontam-se ou conjugam-se seus acentos.

4.3 OS TIPOS DE DISCURSO E AS RELAÇÕES DIALÓGICAS

Para concluir esta seção, volto a discussões colocadas anteriormente, quando se questionou: qual o interesse das formas de citação para se entender o dialogismo?

Bakhtin/Volochínov (1929, p. 201) consideram que “as relações entre o discurso citado e contexto narrativo” tendem, no extremo, a tomar “uma forma análoga às relações entre linhas alternadas no diálogo”. A palavra citada, no limite, tende a se opor ao contexto autoral como uma réplica do diálogo se opõe a outra. Claro que isso não chega a acontecer, pois, então, ter-se-ia realmente um diálogo e não uma enunciação de um narrador ou autor que engloba palavras outras, palavras de outrem.

De todo modo, a relação entre o contexto autoral e a palavra citada se dá no sentido do diálogo; o contexto autoral tende a dialogar com a palavra citada. Quando mais forte for essa palavra citada, quando mais em pé de igualdade ela estiver com o contexto autoral, mais evidente será essa tendência ao diálogo. A narrativa se constrói, então, como um simulacro de diálogo em que a voz do autor/narrador dialoga com as vozes das personagens. Esse caso é mais marcante no discurso indireto livre, quando “o autor coloca-se no mesmo nível que sua personagem, e sua relação toma a aparência de um diálogo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 201). Isso porque no discurso indireto livre os

⁹⁴ A propósito, se no Brasil a denominação mais corrente é discurso indireto livre, focalizando o caráter transmissor desse discurso – um discurso sob a responsabilidade do contexto autoral, um discurso relatado de modo indireto –, em várias outras línguas (como o espanhol e o inglês) a nomenclatura “discurso quase direto” coloca a ênfase no discurso citado, no discurso (quase) direto da personagem.

acentos de narrador e de personagens se apresentam concomitantemente, sem uma clara distinção de dominância entre eles.

Para ressaltar a importância das formas de citação na compreensão das relações dialógicas, sublinho que as observações de Bakhtin/Volochínov acerca desse ponto são realizadas a partir das seguintes questões, colocadas bem no início da terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*:

Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? Como o receptor experimenta a enunciação de outrem na sua consciência, que se exprime por meio do discurso interior? Como é o discurso ativamente absorvido pela consciência e qual a influência que ele tem sobre a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida? (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 152)

Essas questões, com as quais iniciei o presente capítulo, lembram que todo o estudo das formas de citação empreendido por Bakhtin/Volochínov é um estudo da reação da palavra a palavra, da relação da palavra própria com a palavra do outro.

Segundo Ponzio (2011, p. 22):

Reportando a palavra outra, a palavra tem necessariamente que realizar ligações, conexões, tem que se combinar com a palavra outra, enfrentar os problemas de sintaxe. É justamente na sintaxe que se evidencia em grau máximo o encontro da palavra própria com a palavra outra, a sua relação de interação; e é, sobretudo, na sintaxe do discurso reportado, direto, indireto, indireto livre, que se evidencia o modo no qual se orienta a recepção e a transmissão da palavra outra, que se manifesta a disposição para a escuta e a dialogicidade constitutiva da enunciação.

Assim, mais do que elencar e classificar quais tipos ou variantes de discurso aparecem em um texto ou enunciado, o interesse da “sintaxe da enunciação”, conforme a expressão de Ponzio, é alertar que qualquer retomada da palavra alheia nunca é neutra. Pelo contrário, a escolha de um tipo de discurso e de uma variante para citar, para isolar ou diluir a palavra alheia mostra não apenas que existem concreta e textualmente relações dialógicas, mas atesta, além disso, existirem diferentes modos de ser fazer uma retomada dialógica. Desse modo, escolher citar a palavra do outro isolada entre aspas ou diluída na enunciação indica certas escolhas que o falante/escreve tem para assimilar e citar a voz do outro.

O modo de se apropriar da palavra alheia atesta como certas escolhas se filiam a ou contestam dados modelos de se fazer essa apropriação. Modelos esses que são comuns a

determinados campos da comunicação discursiva. Citar a palavra do outro marcadamente isolada e mostrada como do outro pode, por exemplo, ser importante na esfera científica, mas não tão necessária na esfera literária. Não se trata exclusivamente de uma imposição, mas dos efeitos de sentido que se consegue ao empregar um ou outro modo de referência à palavra do outro. Simplificando bastante a distinção entre o científico e o literário, é possível dizer que na esfera acadêmica citar a palavra do outro de modo isolado confere credibilidade ao contexto autoral e ainda evita a acusação de se apropriar indevidamente da palavra alheia. Na literatura, trazer sem marcações evidentes certas palavras ou expressões de um outro autor ou escola literária pode conferir certa valorização não apenas a quem cita, mas a quem lê. Autor e leitor dialogam com essas referências, identificam essas referências e, assim, reconhecem-se como leitores “proficientes” de certa literatura. Saber que determinadas palavras ecoam vozes alheias qualifica o autor, que conhece essas palavras e as emprega no sentido que lhe convém, e qualifica o leitor, que compartilha com o autor as referências implícitas indicadas no texto.

Cabe ainda mencionar que as colocações de Bakhtin/Volochínov levam a se questionar algumas definições dos discursos direto, indireto e indireto livre. Da perspectiva bakhtiniana, não se presume ser o discurso direto aquele que reproduz *direta e fielmente* a voz de outro. De acordo com os postulados bakhtinianos, observam-se os seguintes tipos de discurso direto: em estilo linear: (i) discurso direto “monumental”, (ii) discurso direto com sujeito não aparente, (iii) discurso direto retórico; em estilo pictórico: (i) discurso direto esvaziado, (ii) discurso (direto) citado antecipado e disseminado, oculto, (iii) discurso direto preparado e (iv) discurso direto substituído. A variedade de tipos de discurso direto já indica que nem todo discurso direto é igual.

Além disso, existem discursos diretos em estilo linear e em estilo pictórico aponta para diferentes modos de relacionamento entre o discurso citante e o citado. Proponho apenas uma comparação. No discurso direto monumental, pertencente ao estilo linear, procura-se manter uma respeitosa distância em relação à palavra citada, a fidelidade às palavras citadas é uma condição indispensável desse discurso. Bem distinta é a relação entre o discurso citante e a palavra alheia no discurso direto substituído, quando não se tem a reprodução de um discurso do outro (discurso da personagem), mas a substituição do

discurso alheio pela voz do narrador/autor. No discurso direto substituído as palavras do outro não são fielmente reproduzidas em discurso direto. Ainda se tem o discurso direto, mas quem fala é o autor/narrador no lugar do outro.

Também as variantes do discurso indireto elencadas por Bakhtin/Volochínov mostram uma nova perspectiva para além da concepção comum do discurso indireto como a reprodução (neutra?) da voz outro, como um discurso simplesmente reportado. Comparar o discurso indireto analisador do conteúdo, variante do estilo linear, com o discurso indireto analisador da expressão, variante do estilo pictórico, já aponta uma diferença fundamental sob a denominação comum de discurso indireto. Se, na variante analisadora do conteúdo, o que mais importa é que “através da construção indireta, transpõe-se de maneira analítica sua composição objetiva exata (o que disse o falante)” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 166), bem diferente é o discurso indireto analisador da expressão, veiculado quando se procura mostrar mais o modo de expressão do que veicular “o quê” o outro disse. Para isso, integram-se “na construção indireta as palavras e as maneiras de dizer do discurso de outrem que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 168).

Veja-se, por exemplo, que, na passagem a seguir, o narrador isola uma expressão da personagem para mostrar seu modo típico de falar:

“Seu João era teimoso e impaciente, além de achar um absurdo que poderia ser ensinado por um ‘pivete’”. (COMVEST, 2011, p. 121)⁹⁵. Nesse caso, isola-se dentro do discurso indireto a expressão “pivete” para marcar que esse modo típico de falar é da personagem e não do narrador. Se, por exemplo, o trecho fosse reproduzido como “Seu João era teimoso e impaciente, além de achar um absurdo que poderia ser ensinado por um pivete”, poder-se-ia acreditar que a expressão “pivete” pertencia ao narrador. Além disso, perder-se-ia um aspecto importante da narrativa: a expressão “pivete” mostra como João, um senhor que perdeu o emprego por não compreender certas tecnologias digitais, desvaloriza seu neto, um “pivete”, que domina tais tecnologias. Para João, seu neto está abaixo dele, é um “pivete”, daí se negar a aceitar que o jovem possa ensinar algo a ele.

⁹⁵ A redação completa pode ser lida no ANEXO 18, p. 357.

Sob a denominação de discurso indireto, portanto, coexistem, pelo menos, dois modos de orientação para o discurso do outro: um mais interessado no conteúdo (o discurso indireto analisador do conteúdo), outro mais interessado na expressão (o discurso indireto analisador da expressão). É preciso lembrar, porém, que mesmo o discurso indireto analisador do conteúdo não é um discurso neutro, pois, ainda que buscando transmitir “apenas” o quê o outro disse, o autor/narrador sempre realiza suas opções nesse processo de transmissão, sempre conjuga na voz do outro seu ponto de vista.

Bakhtin/Volochínov detêm-se ainda a estudar o discurso indireto livre, trazendo para discussão vários autores que até aquele momento, início do século XX, já haviam se dedicado a analisar o fenômeno. A diversidade de opiniões expostas nessa retrospectiva já mostra suficientemente haver muitas maneiras de se abordar o discurso indireto livre.

De todo modo, pretendo discutir especialmente a partir da perspectiva bakhtiniana que o discurso indireto livre não é apenas um discurso em que não se consegue distinguir a voz do autor/narrador da voz personagem. Mais do que isso, no discurso indireto livre, como bem assinalam Bakhtin/Volochínov, não se tem apenas duas vozes, mas dois acentos. Em exemplo anteriormente comentado, o trecho de *O idiota* analisado por Bakhtin/Volochínov, em uma frase como “E por que então o príncipe agora não se aproximou dele [de Rogójin]?” não há apenas o acento do príncipe recobrimdo o enunciado, há também o acento do narrador. Como indiquei se, de algum modo, o acento do príncipe é de “inconformismo”, talvez o acento do narrador seja de alguma “piedade”.

Assim, mais do que duas vozes, o que se apresenta no discurso indireto livre são dois pontos de vista diversos, possibilitados pelo fato de que, em uma mesma construção sintática, ressoam vozes de dois sujeitos, singulares em suas posições discursivas.

Dito isso, é preciso discordar da opinião de Miotello (2012, p. 162), segundo a qual:

Os discursos do eu e do outro podem ser misturados diretamente (discursos diretos), mantendo seus limites como uma cerca, indiretamente (discursos indiretos), com seus limites bem apagados, com numa pintura em que as tintas se misturam, ou mesmo de forma livre, praticamente irreconhecíveis como sendo do outro (discursos indiretos livres).

O que se nota, na verdade, é que nem sempre o discurso direto mantém “como uma cerca” os limites entre a voz do eu e do outro, nem sempre esses limites estão “bem

apagados” no discurso indireto e que o fundamental no discurso indireto livre não é estarem “praticamente irreconhecíveis” os limites entre o discurso citante e o citado. Veja-se, por exemplo, que no discurso direto substituído não há uma evidente “cerca” entre os discursos do narrador e das personagens, já que o narrador/autor se encarrega de dizer pela personagem aquilo que ela “*poderia* ou *deveria* dizer, o que *convém* dizer” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 178, grifo do autor). Por sua vez, nem sempre se observa no discurso indireto “limites bem apagados” entre o contexto autoral e a voz da personagem, haja vista no discurso indireto analisador da expressão o recurso às aspas, que isolam explicitamente determinadas expressões da personagem, marcando-as como pertencentes ao outro.

Também no que se refere ao discurso indireto livre, é preciso pontuar, como indicam Bakhtin/Volochínov (1929, p. 186), ser fácil para o leitor entender que esse “do ponto de vista estritamente gramatical” é um “discurso do autor” (ou do narrador) e “conforme o sentido” é um discurso “do herói”. Mais relevante que isso é a possibilidade de se conjugarem no discurso indireto livre os acentos da personagem e do narrador/autor.

De todo modo, o mais importante não é conseguir classificar com precisão os discursos em todos os tipos e variantes elencadas por Bakhtin/Volochínov, mas vislumbrar, no estudo das formas de citação, amostras das formas de relacionamento com a palavra do outro. Mais relevante do que conseguir rotular com exatidão um tipo ou variante de determinado discurso é entender que cada tipo e variante do discurso expressa um modo de relacionamento com a palavra alheia. O discurso citado mostra que as relações sintáticas são mais do que isso: são relações entre enunciados. Como os enunciados não existem sem enunciadore, através das formas de citação observam-se relações intersubjetivas, relações discursivas, relações dialógicas. Nas relações dialógicas há vínculos que perpassam as relações sintáticas, as relações entre enunciados, as relações entre enunciadore.

Dizer, por exemplo, que o discurso indireto utiliza, no caso da língua portuguesa, índices de terceira pessoa enquanto o discurso direto se fundamenta nos índices de 1ª pessoa é estar ainda bastante distante da perspectiva bakhtiniana, por desconsiderar que conjuntamente às relações sintáticas estão relações entre enunciados. Mais interessante, por exemplo, do que sublinhar os índices gramaticais que diferenciam o discurso direto do

indireto, é entender que as relações entre esses discursos estão fundamentadas por vozes. São vozes que são retomadas e transmitidas em discurso direto ou indireto. E a opção por transmiti-las através de um ou outro discurso mostra a relação entre os enunciadores, a liberdade ou o respeito que um sujeito mantém quando vai citar ou se referir à voz do outro. Conforme frisam Bakhtin/Volochínov, nas relações sintáticas estabelecidas nas citações se deixam ver relações entre os enunciadores.

Se, nas análises, busquei elencar os tipos de discurso e, dentro do possível, examinar separadamente cada variante do discurso, é preciso notar que esperava, assim, organizar melhor a exposição, facilitar ao leitor a incursão por conceitos que se apresentam diluídos nos textos bakhtinianos. Essa exposição, contudo, pode levar à falsa sensação de que uma variante de discurso se concretiza isoladamente, enquanto o mais comum é que os diferentes tipos e variantes se relacionem na tessitura do texto.

Apenas para dar um exemplo, lembro que, mesmo quando se procura isolar a palavra do outro, como ocorre no discurso direto monumental, é comum a interação entre diferentes discursos. Se o discurso direto monumental é isolado é porque ele surge nas linhas de um outro discurso, é porque ele emerge de determinado contexto autoral. Se uma citação direta monumental é expressa em um artigo acadêmico, essa palavra do outro precisa de um contexto reportante, de uma voz que a envolva e a sustente.

Creio ser o discurso indireto analisador do conteúdo um dos discursos mais propícios para conferir essa moldura ao discurso citado monumental. Haveria, assim, uma relação entre o discurso indireto analisador do conteúdo e o discurso direto monumental. As palavras deste seriam de base para a discussão proposta naquele, como ocorre frequentemente em textos acadêmicos em que a fala do outro é trazida (muitas vezes, isolada graficamente) para ser parafraseada, confirmada, contestada, completada, debatida.

Como notam Bakhtin/Volochínov (1929, p. 168), a variante analisadora do conteúdo “é encontrada essencialmente nos contextos epistemológicos ou retóricos (de natureza científica, filosófica, política, etc.), nos quais o autor é levado a expor as opiniões de outrem sobre um determinado assunto, a opô-las e delimitá-las”.

Uma das formas de expor essas opiniões de outrem seria o discurso direto monumental, que propicia ainda oportunidade para “delimitar” a palavra do outro, fazendo-

a se destacar como alheia. Nos contextos científicos e retóricos em que frequentemente o autor é convidado a ilustrar sua opinião com vozes alheias, pode ser um recurso valioso estruturar o texto através da interação entre a voz do outro, citada em discurso direto monumental, e a voz própria, verbalizada no discurso indireto analisador do conteúdo, através do qual se analisa e comenta a voz do outro, através do qual é possível citar “opiniões de diversos autores sobre um dado problema – algumas para refutar, outras para confirmar e completar” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 215).

Em síntese, o mais relevante das análises empreendidas é perceber a necessidade de se rever estudos que ainda assumem os tipos de discurso como um fenômeno puramente linguístico e estrutural, sem considerar as relações discursivas e dialógicas que os sustentam. É importante considerar que os modos de apropriação e de citação das palavras alheias mostram que “a realidade linguística se apresenta para” o sujeito “primordialmente como um mundo de vozes sociais em múltiplas relações dialógicas” (FARACO, 2003, p. 80), que podem ser relações de “consonâncias”, “dissonâncias”, enfim, de “multissonâncias” (FARACO, 2003, p. 66).

Estudar o fenômeno das citações como algo estritamente linguístico é desconsiderar que, nos enunciados, não se tem apenas “um complexo de relações entre palavras, mas [...] um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas” (FARACO, 2003, p. 64). Pessoas que têm seus interesses na recepção e na divulgação das palavras alheias, daí porque escolhem certas formas de citação para marcar ou apagar, dentro de alguns limites, os enunciados do outro integrados no enunciado próprio.

Como coloca Bakhtin (1929/1963, p. 223):

O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente 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.

É através da palavra do outro e com a palavra do outro que constituo a minha, independentemente de estar consciente a respeito do meu discurso ser sempre, em algum sentido, alheio.

5 EXAME DAS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM ALGUMAS NARRATIVAS DO VESTIBULAR UNICAMP

Neste capítulo, analiso algumas redações, procurando revelar como as relações dialógicas servem a diferentes projetos discursivos dos escreventes, contribuindo para concretizar distintas composições textuais.

Tenho buscado mostrar ao longo da tese que as relações dialógicas podem ser observadas a partir de, pelo menos, quatro aspectos: (i) a orientação do discurso para o objeto e para a palavra (do outro ou própria); (ii) o *locus* das interações dialógicas ou a unidade composicional do discurso: autoenunciação do herói, discurso do narrador, diálogo entre personagens; (iii) a amplitude do diálogo: microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso, grande diálogo; e (iv) os tipos de discurso (direto e indireto em suas inúmeras variações) através dos quais se textualizam as relações dialógicas.

Tendo em vista esses quatro aspectos, aprecio três redações, produzidas no contexto do Vestibular Unicamp 2000. Escolhi essas redações por acreditar que através delas se possa ver como são possíveis diferentes organizações e apresentações das relações dialógicas. Na primeira redação, por exemplo, o discurso do narrador é preponderante. Na segunda e na terceira ganha espaço a autoenunciação no microdiálogo dos heróis. Sendo que na terceira se notam ainda o discurso provocante do narrador e o discurso penetrante de uma das personagens. Assim, as relações dialógicas são configuradas de diversas maneiras, mesmo em textos que atendem a mesma proposta de escrita.

A propósito, a fim de facilitar a leitura, reproduzo novamente essa proposta (COMVEST, 2000, p. 113-114):

TEMA B

No dia 5 de outubro de 1999, terça-feira, o jornal *Correio Popular*, de Campinas, SP, publicou a seguinte manchete de primeira página, acompanhada de breve texto:

100 mil ficam sem água em Sumaré

Um crime ambiental provocou a suspensão do abastecimento de água de cerca de 100 mil moradores de Sumaré. A medida foi tomada na sexta-feira, quando uma mancha de óleo de aproximadamente 3 quilômetros de extensão surgiu nas águas do rio Atibaia. Anteontem, uma nova mancha apareceu nas proximidades da Estação de Tratamento de Água I, na divisa entre o bairro Nova Veneza e o município de Paulínia. A situação somente será normalizada na quinta-feira. A Cetesb investiga o caso e os técnicos acreditam que o produto (óleo diesel ou gasolina) foi despejado em esgoto doméstico em Paulínia.

Leve em conta essa notícia e privilegie a hipótese dos técnicos, apresentada no final do texto. A partir desses elementos, escreva uma narração em terceira pessoa, caracterizando adequadamente personagens e ambiente. Crie um detetive ou um repórter investigativo que, quando tenta resolver o “crime ambiental”, descobre que o ocorrido é parte de uma conspiração maior.

5.1 ANÁLISE DA NARRATIVA 1

Início pela seguinte narração (COMVEST, 2000, p. 122-126)⁹⁶:

Conspiração

“... e, na brancura asséptica de nossos banheiros, fingimos esquecer das imensas, verdadeiras Venezas de merda (sic) que correm debaixo de nossas casas, de nossas ruas e de nossos parlamentos.”

Milan Kundera, in *A insustentável leveza do ser*

“Que irônico!”, pensou Policarpo, que não fazia senão ler jornais e revistas desde que se aposentara, poucos meses antes; “logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?”. Do alto de seu arraigado e ingênuo patriotismo,

⁹⁶ A autora do texto é a vestibulanda Christianne Basílio e Silva.

indignava-se com o fato de que só uns poucos arquivistas e historiadores, além dele, teriam feito a mesma observação ao ler a notícia veiculada no Correio Popular daquela manhã, segundo a qual cem mil pessoas da região ficariam sem água por três dias, por conta de um derramamento proposital de combustível na rede de esgotos que deriva do rio Atibaia, um verdadeiro crime ambiental. Mas, se refletisse melhor, retirando os óculos auriverdes, veria que semelhantes atentados à pátria mãe gentil ocorrem todos os santos dias, e a única coisa nisso tudo que tinha data específica para acontecer era a promulgação da nossa Constituição, portanto a única culpada pela coincidência infame de datas, ora essa! De qualquer forma, não pensou nisso: seu cérebro, excitado com a proximidade – Policarpo morava em Campinas, a minutos de Paulínia pela General Tavares – e as proporções do crime, vagueava por entre os enredos fantásticos dos muitos livros policiais e de mistério que lera, de Raymond Chandler a Dorothy Parker, de Aghata Christie a Conan Doyle, de Edgar Wallace a Allan Poe, e começava a maquirar se bancar o detetive não seria a solução ideal para espantar de vez o marasmo em que sua vida submergira desde sua recente aposentadoria.

Ao cabo de alguns minutos, decidiu-se; ato contínuo, levantou-se da poltrona e, pegando as chaves do carro, tomou dali o rumo da rua.

O local a que se dirigiu foi o próprio escritório da CETESB, onde trabalhava um antigo conhecido seu, que, achando até um pouco de graça no pedido, prontamente o conduziu ao lugar onde trabalhavam os técnicos empenhados em apurar a origem do óleo poluente. Conversando com eles, pôde ver que, usando critérios e métodos de detecção avançados, eles já haviam descoberto que o material viera de um conjunto habitacional em Paulínia próximo à REPLAN. No entanto, seria necessária uma investigação policial para identificar de que casa específica ele teria partido; os contatos já haviam sido feitos com a polícia municipal de Paulínia e a estadual, mas cada qual alegou estar o caso fora de sua alçada, atribuindo-o à outra, e era nesse pé que a investigação se encontrava, naquele momento.

Finda a explanação, um súbito palpite perpassou a mente de Policarpo, fazendo-o estremecer. E esse palpite segredou-lhe ao ouvido que não seriam necessárias senão simples entrevistas, que ele estaria apto a realizar. Cismado, pediu aos técnicos o endereço

do conjunto, que eles lhe deram sem nada esperar. Com ele nas mãos, despediu-se de todos, e para lá rumou.

Muitas foram as prosas e muitos cafezinhos gentilmente oferecidos que Policarpo em vão ouviu e tomou, durante toda a tarde, até que, já caindo a noite, chegou a uma casa cuja dona, quando indagada a respeito, em poucas palavras confirmou seu funesto palpite: “O senhor está falando daquela ‘lataiada’ velha que meu pai guardava no galpão? Aquilo não prestava não... Meu velho era meio doido, trabalhava na refinaria e cada semana trazia uma porcaria daquelas p’ra cá. Meu irmão disse que aquilo era como um tal de paiol pronto p’ra explodir, que eu tinha que me livrar daquilo. Então, como eu sei que faz fogo, joguei tudo fora, um por um, na ‘privada’!”

Policarpo permaneceu silencioso. O que ele pensara ser um crime ambiental era na verdade parte de uma conspiração muito maior, gigante pela própria natureza, com a qual não estava preparado para lutar; um plano verdadeiramente diabólico tramado para subjugar todo um povo, delatado pela extrema ignorância da mulher à sua frente, dos milhões como ela que por aí grassam. O patriotismo que por meio século conservara começou a fenecer em sua alma. Suspirou. Amava o Grande Irmão.

Início a análise observando as relações dialógicas em termos da orientação do discurso. Lembro que, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin discrimina três tipos principais de discurso: 1. “discurso direto imediatamente orientado para o seu referente como expressão da última instância semântica do falante” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 228), que seria um discurso referencial voltado a um determinado objeto (discursivo), àquilo de que se fala; 2. “discurso objetificado (discurso da pessoa representada)”, quando um autor ou narrador faz do discurso de uma personagem seu objeto; 3. discurso bivocal que está “voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 212, grifo do autor). No âmbito desse terceiro tipo, Bakhtin ainda aponta a existência de

três variedades: (i) o discurso bivocal de orientação única, (ii) o discurso bivocal de orientação vária e (iii) o discurso bivocal de tipo ativo⁹⁷.

Os discursos diretos das personagens são, em geral, exemplares do primeiro tipo de discurso, aquele “imediatamente orientado para o seu referente”. Na redação destacam-se dois exemplos. No primeiro, retrata-se um pensamento do protagonista Policarpo: “‘Que irônico!’, pensou Policarpo, que não fazia senão ler jornais e revistas desde que se aposentara, poucos meses antes; ‘logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?’”. O discurso da personagem, isolado pelas aspas, estaria orientado para a notícia, segundo a qual uma mancha de óleo contaminara as águas do rio Atibaia, prejudicando milhares de pessoas. Chama a atenção da personagem nacionalista a coincidência de datas entre a publicação da reportagem, veiculada em 5 de outubro de 1999, mesmo dia e mês da promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil, episódio ocorrido em 5 de outubro de 1988. Daí porque Policarpo observe: “‘logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?’”. O discurso da personagem estaria voltado a essas informações, a esses objetos discursivos. Embora não apenas a isso, como se verá adiante.

Um segundo exemplo de discurso referencial é a resposta da senhora à pergunta de Policarpo:

Muitas foram as prosas e muitos cafezinhos gentilmente oferecidos que Policarpo em vão ouviu e tomou, durante toda a tarde, até que, já caindo a noite, chegou a uma casa cuja dona, quando indagada a respeito, em poucas palavras confirmou seu funesto palpite: “O senhor está falando daquela ‘lataiada’ velha que meu pai guardava no galpão? Aquilo não prestava não... Meu velho era meio doido, trabalhava na refinaria e cada semana trazia uma porcária daquelas p’ra cá. Meu irmão disse que aquilo era como um tal de paiol pronto p’ra explodir, que eu tinha que me livrar daquilo. Então, como eu sei que faz fogo, joguei tudo fora, um por um, na ‘privada’!”

Novamente entre aspas, o discurso da personagem tem como “objeto”, como assunto, a “lataiada”, cujo líquido fora despejado na privada. De maneira bastante sintética, diria que o discurso da dona de casa está voltado para esse referente, para a questão do óleo despejado.

⁹⁷ Para uma explanação mais detalhada, ver a seção 3.2.

Entretanto é difícil assumir que algum discurso possa ser exclusivamente orientando a um referente, a um objeto. Certamente um dos aspectos do discurso é justamente o referente, o tema, o assunto principal para o qual se volta um enunciado. Porém é necessário reconhecer que o discurso não se direciona exclusivamente a determinado objeto, pois conhece ao mesmo tempo vozes que versam sobre esse objeto.

Veja-se, por exemplo, que as reflexões de Policarpo têm como base principal um discurso alheio, aquele do jornal. Além disso, em sua ponderação ele dialoga com vozes que o informam ou relembram da data da promulgação da mais recente Constituição brasileira. Já a fala da senhora tem como referente principal as “latas” de combustível, mas responde ao mesmo tempo às indagações de Policarpo. Desse modo, não se veem discursos referenciais “puros”, pois nos discursos diretos das personagens estão imbricadas outras vozes.

É preciso notar ainda que se para as personagens suas vozes estão orientadas para determinados referentes, para o autor ou narrador essas vozes são objetificadas. Se o discurso da personagem é “orientado exclusivamente ao seu objeto, [...] ele próprio é ao mesmo tempo objeto de outra orientação, a do autor” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 216). A personagem, porém, desconhece esse outro plano, “é como se [a personagem] desconhecesse tal fato, à semelhança do homem que faz seu trabalho sem saber que está sendo observado” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 216). Se, do ponto de vista da personagem, seu discurso é referencial, do ponto de vista do narrador ou autor trata-se de um discurso objetificado. Há, assim, dois planos a se considerar quando da observação do discurso direto das personagens: esse mesmo e único discurso é, concomitantemente, referencial da perspectiva da personagem e objetificado da perspectiva do autor/ narrador.

O discurso do narrador, por sua vez, seria considerado um discurso bivocal de orientação única. É bivocal por conjugar duas vozes: a do narrador e a do autor. A voz pessoal do autor não entra diretamente no texto, valendo-se do narrador como um expediente para conduzir a narrativa. Por mais próximas que sejam as vozes do narrador e do autor, não há coincidência. Não se trata da mesma voz do autor-pessoa, que dialoga com conhecidos, que pechincha no comércio, que ministra aulas, etc. Ao entrar para o conjunto narrativo, mesmo que o autor pretenda manter sua identidade, sua voz já está, por assim

dizer, refratada por esse meio. É uma voz a serviço da narrativa, é uma voz desempenhando um papel especial e singular, o de conduzir a narrativa, realizável somente no âmbito do texto, com seus limites e possibilidades.

A propósito, confundir a voz de autor e de narrador é mais recorrente quando essas duas vozes estão orientadas para o mesmo sentido, quando o narrador parece expressar aquilo que o autor supostamente pensa. Mas quando, por exemplo, o autor constrói um narrador bastante distante desse autor-pessoa, fica evidente que na narrativa a voz do narrador desempenha funções específicas, diferentes daquela do autor-pessoa.

No caso da redação, o discurso é bivocal de orientação única, pois a voz do narrador está a serviço da voz do autor e orientada no sentido que este indica. Há duas instâncias, a do autor e a do narrador, e a orientação é única, porque a voz do narrador atende aos desígnios do autor. Autor e narrador estão do mesmo lado, comungam certa orientação. Não é o caso, por exemplo, de um narrador a ser ironizado, criado por um autor que dele discorda e zomba. Ao narrador dessa redação cabe a explicação de Bakhtin (1929/1963, p. 221):

O mesmo ocorre com a narração do narrador, que, refratando em si a ideia do autor, não se desvia do seu caminho direto e se mantém nos tons e entonações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume [...].

Na redação, o narrador segue a orientação do autor, “refrata” sua ideia, “não se desvia” do “caminho direto” concebido pelo autor para expor o episódio envolvendo o patriótico Policarpo.

Veja-se a título de exemplo um trecho do discurso do narrador:

Do alto de seu arraigado e ingênuo patriotismo, [Policarpo] indignava-se com o fato de que só uns poucos arquivistas e historiadores, além dele, teriam feito a mesma observação ao ler a notícia veiculada no Correio Popular daquela manhã, segundo a qual cem mil pessoas da região ficariam sem água por três dias, por conta de um derramamento proposital de combustível na rede de esgotos que deriva do rio Atibaia, um verdadeiro crime ambiental.

É um discurso do narrador que serve aos desígnios do autor no propósito de descrever como Policarpo se sentia ao ler a notícia. O discurso do narrador é empregado

para, de acordo com as intenções do autor, introduzir discursivamente na narrativa uma personagem que viria a se interessar pelo suposto crime ambiental. A voz do narrador, desse modo, é utilizada pelo vestibulando para atender à solicitação da prova, que exigia a criação de “um detetive ou um repórter investigativo que [...] tenta resolver o ‘crime ambiental’” (COMVEST, 2000, p. 14).

Interessante notar que o narrador é algo irônico em relação a Policarpo. Diante da surpresa da personagem, inconformada por poucos perceberem a coincidência das datas, o narrador pontua:

Mas, se refletisse melhor, retirando os óculos auriverdes, veria que semelhantes atentados à pátria mãe gentil ocorrem todos os santos dias, e a única coisa nisso tudo que tinha data específica para acontecer era a promulgação da nossa Constituição, portanto a única culpada pela coincidência infame de datas, ora essa!

Por meio dessa ponderação, o narrador escarnece da ingenuidade de Policarpo. Não se trata, porém, de um discurso provocante, a exemplo daquele encontrado por Bakhtin em obras de Dostoiévski, entre as quais *O duplo*. Em *O duplo*, o narrador se dirige à personagem, enquanto na redação o narrador parece dirigir-se mais aos leitores do que a Policarpo. Se em ambos os casos há ironia para com as personagens, os diálogos se dão em direções diversas: na redação há um diálogo entre narrador e leitor, no discurso provocante do narrador dostoiévskiano o diálogo é primeiramente entre o narrador e a personagem.

Ainda em relação à orientação das palavras, sugiro voltar novamente a atenção às vozes das personagens. Como destacado, há dois exemplos de vozes de personagens em discurso direto: um primeiro é a representação do “pensamento” de Policarpo, estupefato com a irônica coincidência das datas. Esse pensamento da personagem está dirigido a qualquer um, não tem um destinatário específico. Difere, portanto, da representação da voz da responsável por jogar o óleo na privada. A fala dessa senhora está diretamente orientada para a pergunta de Policarpo, conforme sugere o contexto da narrativa. Sendo assim, pode-se dizer que a voz dessa senhora representa uma réplica do diálogo. Para Bakhtin, as réplicas do diálogo pertencem ao discurso bivocal de tipo ativo, pois nascem do confronto de duas vozes, que têm orientações diversas. Veja-se que a mulher não dubla a pergunta de Policarpo, ela a responde, dando outra orientação ao discurso.

Para Bakhtin (1929/1963, p. 225):

“Todas as palavras que nessa réplica estão orientadas para o objeto reagem ao mesmo tempo e intensamente à palavra do outro, correspondendo-lhe e antecipando-a.”

As palavras da mulher não versam apenas sobre o óleo derramado, suas palavras não têm como objeto tão somente esse óleo. Ao falar sobre isso, o discurso da personagem se volta à indagação de Policarpo. Se, por exemplo, fosse outra pergunta, outro a perguntar, possivelmente sua resposta seria diferente, mesmo se ainda tivesse como objeto principal a questão do óleo.

Em síntese, nesta redação apresentam-se os três tipos de discurso elencados por Bakhtin: há o “discurso referencial”, caso se considere que as palavras das personagens voltam-se exclusivamente a determinado objeto (tema, assunto); esse mesmo discurso das personagens pertence a um segundo tipo de discurso, o “discurso objetificado”, já que as palavras das personagens são objeto para o narrador ou autor; e, por fim, há “discurso bivocal”: (i) de orientação única como a voz do narrador; (ii) de tipo ativo, na réplica da mulher que se volta à voz de Policarpo.

Vale notar a relatividade dessa classificação, senão veja-se: um mesmo discurso, a fala das personagens, é considerado referencial, quando da perspectiva das personagens, ou entendido como objetificado, da perspectiva do narrador/autor. Além disso, as falas das personagens seriam referenciais, por focalizarem determinados objetos discursivos, mas podem ser classificadas como discursos bivocais de tipo ativo, a exemplo da réplica da mulher, que não apenas versa sobre um objeto, mas se volta à pergunta de outra personagem.

Em estreita relação com a questão da orientação da palavra, outro ponto destacado por Bakhtin em sua análise da obra dostoiévskiana é o das unidades composicionais em que se textualizam as vozes dos partícipes da narrativa: personagens, narrador e autor. Para Bakhtin (1929/1963, p. 234), são três as “unidades composicionais” em que o discurso é veiculado: (i) a “unidade da enunciação monológica do herói”, (ii) a “unidade da narração – seja esta efetuada pelo narrador ou pelo autor” e (iii) a “unidade do diálogo entre as personagens”.

A unidade da enunciação monológica do herói, também nomeada como autoenunciação do herói, é a da representação das palavras da personagem, da exposição do seu discurso. O fundamento da autoenunciação é o discurso do herói, seja quando a personagem fala sozinha, seja em sua interação verbal com outras personagens.

A primeira “fala” de Policarpo pode ser considerada uma autoenunciação solitária, já que representa a “voz de seu pensamento”. Veja-se o trecho da redação:

“‘Que irônico!’, *pensou* Policarpo, que não fazia senão ler jornais e revistas desde que se aposentara, poucos meses antes; ‘logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?’” (grifo nosso).

Representa-se por essa voz o pensamento do herói, como se ele falasse consigo mesmo. Porém, mesmo falando/pensando sozinho, Policarpo se dirige a um ouvinte imaginário. Sua enunciação está voltada a alguém, ainda que seja um interlocutor pouco específico. Tal ouvinte abstrato poderia, em princípio, ser qualquer um. Nesse sentido, a autoenunciação da personagem se assemelharia à autoenunciação do “homem do subsolo”, cuja “confissão” não é dirigida a um interlocutor específico, mas ao mundo. As palavras do paradoxalista do subsolo não estão direcionadas a alguém em particular, pois, conforme lembra Bakhtin (1929/1963, p. 293), sua autoenunciação se volta a um “outro” de “caráter um tanto abstrato: é o outro como tal”.

A enunciação de Policarpo, porém, não se orienta a um outro tão abstrato e tão genérico quanto aquele a quem se dirigem as imprecações do homem do subsolo.

Segundo Bakhtin (1919/1921, p. 65, grifo do autor):

“Não existe o ‘homem-em-geral’; *eu* existo, e um *outro* particular concreto existe – meu íntimo, meu contemporâneo (humanidade social), o passado e o futuro de seres humanos reais (da humanidade histórica real)”.

Para Policarpo, esse outro a quem ele se dirige é um cidadão brasileiro. O herói se indigna com o fato de que, provavelmente, a maior parte de seus compatriotas ignora uma data tão importante quanto a da promulgação da Constituição. O outro genérico a quem Policarpo cobra não seria todo e qualquer homem, toda a humanidade. Os homens que importam a Policarpo e os quais ele invoca são seus concidadãos, os brasileiros, que, diferentemente dele, não são patrióticos a ponto de saber a data desse evento histórico.

Além dessa autoenunciação fisicamente solitária de Policarpo, mas discursivamente voltada aos brasileiros, na redação há ainda a autoenunciação da mulher que jogara o óleo na privada. Nesse caso, sua autoenunciação é especificamente dirigida a um interlocutor preciso e cenicamente presente: Policarpo.

Quanto à unidade composicional da narração, Bakhtin destaca na escrita dostoiévskiana dois procedimentos: o do narrador protocolar e o do narrador provocante. O primeiro seria um narrador que informa apenas o essencial, cumprindo protocolarmente a função de deixar o leitor minimamente informado para acompanhar a história. Em Dostoiévski, este tipo de narrador tende a não se distanciar da personagem nem espacial, nem temporalmente. Assim, não adianta ao leitor nada a respeito daquilo que a personagem não pode saber. Também não é comum a esse narrador protocolar, realizar julgamentos de valor em relação às personagens.

Já o narrador provocante de Dostoiévski se aproveita das palavras, dos pensamentos e das ações das personagens para provocá-las. Também é um narrador pouco distanciado em relação à personagem, pouco se afastando desta. Daí porque, ainda neste caso, o narrador não se arvora uma onisciência a partir da qual saberia algo desconhecido pela personagem. Vivendo em proximidade ao herói, o narrador conhece sua voz, suas palavras e por isso zomba dele com essas mesmas palavras, expondo a fragilidade da personagem (leia-se a fragilidade humana).

O narrador da redação não parece ser nem protocolar nem provocante. Não é protocolar, pois não “apenas” informa, mas também julga as atitudes da personagem de modo bastante explícito, quando, por exemplo, logo no início do texto qualifica o “patriotismo” de Policarpo como “arraigado e ingênuo”. Em outro momento, ao final do texto, o narrador sente-se à vontade para vaticinar que Policarpo “não estava preparado para lutar” diante da descoberta de que uma mulher, por desconhecimento, havia despejado litros de óleo combustível em sua privada, ignorando que sua atitude afetaria a água da qual dependiam milhares de pessoas.

O narrador não apenas mostra sua onisciência, pois desde o início já perscrutara o que Policarpo pensava (“Que irônico!”, pensou Policarpo [...] “logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?”), mas também marca sua

“distância” em relação à personagem, ao prenunciar o futuro, predizendo que Policarpo não encontraria forças para lutar contra a ignorância “dos milhões [...] que por aí grassam”.

O prognóstico do narrador, inclusive, não apenas serve com acabamento formal da redação, que logo é encerrada. Mais do que isso, as palavras do narrador suplantam as palavras de Policarpo, dão acabamento à “vida” da personagem, encerram-na, fecham-na, de tal modo, que ela está agora sem possibilidades de mudar suas atitudes, seu futuro já nasce morto, já está predito, acabado. Em Dostoiévski, é rara essa “última palavra”. Nem personagens, nem autor ou narrador podem dar essa palavra, pois a palavra final encerra o diálogo, encerra a vida.

Porém, no contexto do vestibular, essa palavra final é não apenas útil para dar um fechamento composicional ao texto, mas adequada para conferir um fechamento temporal à narrativa. Afiançando o que ocorrerá no futuro, o candidato “soluciona” a questão da conspiração, atendendo, assim, à solicitação da prova.

Também não se tem um narrador provocante nesta redação, embora a ironia se faça presente na voz narrativa. Exemplar é o trecho:

Do alto de seu arraigado e ingênuo patriotismo, indignava-se com o fato de que só uns poucos arquivistas e historiadores, além dele, teriam feito a mesma observação ao ler a notícia veiculada no Correio Popular daquela manhã [...]. Mas, se refletisse melhor, retirando os óculos auriverdes, veria que semelhantes atentados à pátria mãe gentil ocorrem todos os santos dias, e a única coisa nisso tudo que tinha data específica para acontecer era a promulgação da nossa Constituição, portanto a única culpada pela coincidência infame de datas, ora essa!

Segundo o narrador, o “ingênuo patriotismo” de Policarpo impede que ele “refletisse melhor”. Para uma reflexão mais contundente, o narrador sugere que Policarpo deveria retirar os “óculos auriverdes”, um objeto que carrega as cores pátrias e talvez impeça metaforicamente uma visão mais imparcial. Veria que a “única culpada pela coincidência infame de datas” é “a promulgação da nossa Constituição”, conforme frisa ironicamente o narrador pela interjeição “ora essa!”.

Mas a ironia do narrador não está voltada a Policarpo, embora diga respeito às atitudes e crenças da personagem. O narrador não dialoga com a personagem, não “lhe grita aos ouvidos as suas próprias palavras e ideias, mas num tom diferente, irremediavelmente

alheio, irremediavelmente censurador e zombeteiro” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 254). A ironia do narrador permanece na voz narrativa, sem contato com a voz de Policarpo. De algum modo, são vozes indiferentes entre si. Policarpo desconhece a voz narrativa que fala sobre ele. A ironia do narrador, nesse caso, está dirigida ao leitor, seu interlocutor privilegiado.

O narrador da redação, de modo geral, não é nem protocolar, nem provocante. É um narrador que, de sua distância em relação à personagem, tem capacidade para realizar comentários irônicos dirigidos ao leitor, para abarcar a personagem no tempo e no espaço, para lhe dar acabamento. Esse narrador distanciada é adequado para as exigências do contexto e ao gênero narração no vestibular, um texto curto em que o autor precisa necessariamente abordar determinadas ações (previamente indicadas pela proposta) da personagem. Por não estar preso à personagem, o narrador não está vinculado à incompletude da personagem. De sua posição distanciada, é mais fácil ao narrador dar acabamento à personagem, dar fechamento ao enredo. Nesse sentido, um narrador mais distanciada também serve ao autor para conferir com mais facilidade um acabamento composicional e formal a um texto relativamente curto.

Além da autoenunciação do herói e do discurso do narrador, uma terceira unidade composicional destacada por Bakhtin (1929/1963, p. 234) é a “unidade do diálogo entre as personagens”. Na redação aparece apenas uma voz de personagem em diálogo, quando a mulher responde a Policarpo. A pergunta de Policarpo, inclusive, não é transcrita diretamente, mas reportada pelo narrador que apenas abre espaço para a voz da mulher que “indagada a respeito” do óleo combustível, responde:

“O senhor está falando daquela ‘lataiada’ velha que meu pai guardava no galpão? Aquilo não prestava não... Meu velho era meio doido, trabalhava na refinaria e cada semana trazia uma porcaria daquelas p’ra cá. Meu irmão disse que aquilo era como um tal de paiol pronto p’ra explodir, que eu tinha que me livrar daquilo. Então, como eu sei que faz fogo, joguei tudo fora, um por um, na ‘privada’!”

Essa resposta da personagem, inclusive, nem suscitará uma nova réplica de Policarpo, que “permaneceu silencioso”. O diálogo entre as personagens permanece, assim, pouco explorado na redação.

O único momento em que há uma fala direta de personagens em diálogo é essa resposta da dona de casa. Já os diálogos de Policarpo com seu amigo, com os técnicos da Cetesb e com outros moradores de Paulínia são apenas sugeridos pelo narrador, sem nenhuma palavra direta das personagens. Nessa narração, portanto, o diálogo entre as personagens não é muito explorado ou o é de maneira bastante suscita e, por vezes, de modo indireto. Possivelmente seja uma escolha do candidato que prefere manter a narrativa principalmente sob a voz do narrador, sob a unidade composicional do discurso narrativo. Como se verá adiante, outros autores dão mais espaço ao diálogo entre as personagens. Ao comparar as redações, porém, não pretendo realizar um julgamento, pois o emprego mais intenso de uma unidade composicional ou outra não atribui diretamente qualquer valor ao texto.

Nessa redação, por exemplo, se os diálogos não ganham muito espaço, a voz do narrador, por sua vez, é empregada com requinte, permeada de termos nacionalistas, a exemplo da expressão “uma conspiração muito maior, gigante pela própria natureza”, usada para descrever o crime ambiental. É principalmente por meio da voz do narrador, prene de expressões rebuscadas, arcaicas e nacionalistas, que a narrativa se desenvolve. Aliás, essa voz narrativa é bastante adequada ao perfil do patriótico Policarpo, personagem principal do enredo.

Outro aspecto a se analisar no exame das relações dialógicas constitutivas do texto é a questão das esferas em que se dão os diálogos. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin sugere três domínios em que ocorrem as relações dialógicas: o microdiálogo, o diálogo composicionalmente expresso e o grande diálogo.

O “microdiálogo” se restringe a uma personagem, representa os diálogos do herói consigo mesmo, no âmbito interior de sua consciência. Esse diálogo interior, todavia, é alimentado por vozes alheias que a personagem ouviu ou leu em alguma interação anterior.

A primeira fala de Policarpo é um diálogo interior, já que ele “pensa” consigo: “‘Que irônico!’, *pensou* Policarpo [...] ‘logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?’” (grifo nosso). É possível falar em “diálogo” interior, pois mesmo que restrito à autoconsciência da personagem, o herói está em diálogo

(imaginário) com outras vozes. Policarpo se exaspera, pois acredita que “ninguém reconhece” a coincidência das datas notada por ele.

O microdiálogo estabelece-se no interior de uma única consciência, mas é atravessado por vozes exteriores. No diálogo consigo, Policarpo mira o outro, condena a alienação de seus compatriotas, brasileiros que supostamente não têm “memória”, tampouco conhecem a história de seu país.

Policarpo dialoga, portanto, com vozes sociais correntes, com ideias ampla e difusamente disseminadas em seu meio social. Em algum sentido, o herói faz parte do “grande diálogo da época” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 90), no qual sua voz entra para o embate. É de se notar ainda que essas vozes sociais não são “inventadas”, pois assim como em Dostoiévski, os vestibulandos não criam ideias, essas são “auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas” pelo autor “na *própria realidade*” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 100, grifo do autor).

As vozes sociais trazidas à redação podem vir tanto do conhecimento prévio do aluno, quanto da coletânea. No caso da suposta falta de memória do brasileiro, trata-se de uma voz social trazida pelo vestibulando, já que a coletânea não fazia nenhuma referência a isso. O candidato dialoga com vozes, que ouviu ou leu, em outros momentos. Isso mostra ser possível se valer de discursos correntes no diálogo da época⁹⁸ para inseri-los na redação.

Já o “diálogo composicionalmente expresso” pouco aparece na redação. A única fala direta que pertence a um diálogo representado é a resposta da mulher a Policarpo. Ainda assim, não é tranquilo falar em diálogo composicionalmente expresso, pois a pergunta de Policarpo não é diretamente transcrita, tampouco há qualquer réplica à resposta da dona de casa. Supondo que, em um diálogo, precisa-se de pelo menos duas vozes e que, para ser composicionalmente expresso, falas de pelo menos duas personagens deveriam ser representadas, a resposta da mulher fica a meio caminho para o que Bakhtin denomina “diálogo composicionalmente expresso”. Também os diálogos de Policarpo com seu amigo, com funcionários da Cetesb e com outros moradores de Paulínia não são “composicionalmente expressos”, sendo apenas informados pelo narrador.

⁹⁸ A ideia do brasileiro não ter memória é tão amplamente difundida na sociedade que se encontram até propostas acadêmicas para combater esse imaginário, a exemplo do livro *Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória*, organizado por Leibing & Benningoffluehl (2001).

O “grande diálogo do romance” também não aparece na redação. Justamente por ser uma característica “do romance”, é difícil conceber que em um texto curto como a redação haja possibilidade de se explorar todos os complexos jogos dialógicos que caracterizam o grande diálogo do romance. Veja-se, por exemplo, que a voz e a opinião de Policarpo não são contestadas por ninguém. As vozes de outras personagens não influenciam significativamente tanto naquilo que ele acreditava antes, quando se ufanava de seu país, quanto no que vem a pensar depois, diante da decepção frente à ignorância que, acredita, assola grande parte dos brasileiros. No início Policarpo pensa sozinho, depois, desapontado diante de sua descoberta, permanece em silêncio. Não se vê, portanto, uma característica fundamental do grande diálogo do romance, a “transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo mas mudam o tom e o seu último sentido” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 249). Na redação, não se veem as vozes das personagens se confrontarem, as personagens não ouvem sua voz na boca do outro, com diferente sentido, com acento diverso.

É preciso destacar, todavia, que, se não acontece o grande diálogo do romance, a redação mostra de modo bastante evidente o grande diálogo da época, o diálogo com opiniões sociais correntes.

Observe-se, por exemplo, a passagem em que Policarpo se dirige ao “próprio escritório da CETESB, onde trabalhava um antigo conhecido seu”. Esse conhecido o conduz aos técnicos que investigam o caso, o qual se encontrava “parado”, pois:

[...] seria necessária uma investigação policial para identificar de que casa específica ele [o óleo poluente] teria partido; os contatos já haviam sido feitos com a polícia municipal de Paulínia e a estadual, mas cada qual alegou estar o caso fora de sua alçada, atribuindo-o à outra, e era nesse pé que a investigação se encontrava, naquele momento. (COMVEST, 2000, p. 124-125).

Diante disso, Policarpo resolve ir pessoalmente ao conjunto habitacional e realizar a investigação, supondo-se conseguir esclarecer o mistério por meio de “simples entrevistas, que ele estaria apto a realizar”. Ao mencionar que a investigação estava paralisada em razão do conflito entre a polícia do município de Paulínia e a polícia estadual de São Paulo, uma vez que “cada qual alegou estar o caso fora de sua alçada, atribuindo-o à outra”, o texto dialoga com tantos episódios reais – comuns no Brasil – em que a querela entre as

diferentes instâncias governamentais quanto à responsabilidade perante uma situação acaba por dificultar qualquer solução.

Nesse caso, porém, o diálogo não se dá exatamente com vozes, mas pela semelhança entre episódios reais e aquele fictício, concebido pelo candidato para justificar o protagonismo de seu herói, decidido a fazer algo que, supostamente, seria esperado de outros agentes. Desse modo, mesmo que não sejam expressas diretamente vozes sociais, há um diálogo em sentido amplo, pois dessas situações se geram vozes sociais que condenam a ineficiência do Estado, especialmente no que se refere à atuação da polícia, no caso do exemplo relatado.

Além disso, claro, a redação estabelece um diálogo evidente através do protagonista da ação, Poliparco. O nome pouco usual remete imediatamente o leitor brasileiro à personagem homônima do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto. Aliás, como se nota no curso do texto, não é apenas o nome que as personagens apresentam em comum, mas o traço mais marcante de ambos: um “arraigado e ingênuo patriotismo”. Ao atender à exigência da prova e conceber “um detetive ou um repórter investigativo”, o candidato buscou – dialogicamente, diria – uma referência na literatura nacional, valendo-se não apenas do nome, mas de conhecidas características do famoso personagem barretiano.

Um quarto aspecto que destaco na análise das redações é o dos tipos de discursos que tecem o texto. Início pelo título “Conspiração”, que pode ser um discurso da personagem, do narrador ou reflexo da voz da coletânea. A respeito de *Os irmãos Karámov*, Bakhtin (1929/1963, p. 291) indica que alguns títulos de capítulo “tem caráter prático, informativo”, se dados pelo narrador (protocolar). O título “Conspiração” pode ser entendido assim, como uma informação protocolarmente fornecida pelo narrador ao leitor. Entretanto essa palavra pode também revelar, pelo menos, mais duas facetas. Pode ter sido tomada “diretamente das palavras do herói” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 291), pois é Policarpo que fica chocado diante da conspiração, “gigante pela própria natureza”. Além disso, o termo “conspiração” também havia sido veiculado na proposta de escrita, que solicitava ao candidato criar “um detetive ou um repórter investigativo que, quando tenta

resolver o ‘crime ambiental’, descobre que o ocorrido é parte de uma *conspiração* maior”. (COMVEST, 2000, p. 14, grifo nosso).

É difícil dizer a quem pertence essa palavra. Poderia ser um discurso direto da personagem, ou ser um discurso indireto da coletânea reportado pelo narrador. Mais razoável, porém, é entender essa palavra como um discurso indireto livre em que se conjugam essas três vozes, a do narrador, a da personagem, a da coletânea. Não se trata de uma indefinição de vozes, da impossibilidade de dizer a quem pertence essa palavra. É um discurso que pode competir a várias vozes.

Depois do título e antes do corpo do texto propriamente dito, há uma epígrafe, entendida, conforme já apontado, como um caso de discurso direto “monumental”. A citação do trecho de *A insustentável leveza do ser* trazida “de memória” pelo candidato seria um discurso direto monumental porque a palavra do outro é transcrita *ipsis litteris*, isolada entre aspas, marcando-se o respeito em relação a essa voz alheia, reproduzida sem alteração. O trecho de Kundera, citado de modo reverencial, é, além disso, usado como mote para reforçar e justificar o próprio discurso do candidato, que critica, à semelhança do escritor tcheco, mazelas sociais. O discurso monumental serve, nesse caso, de recurso retórico a valorizar o próprio discurso citante, pois a palavra do outro confirma a posição de quem a cita.

Depois da epígrafe, inicia-se o texto narrativo, trazendo logo a voz de uma personagem:

“Que irônico!”, pensou Policarpo, que não fazia senão ler jornais e revistas desde que se aposentara, poucos meses antes; “logo hoje, aniversário de nossa Constituição regente, será que ninguém reconhece?”.

Entre aspas está o discurso direto da personagem, que é intercalado pelo discurso indireto do narrador. Interessante notar que esses dois tipos de discurso “simples” – discurso direto e discurso indireto – não são destacados por Bakhtin/Volochínov em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Talvez esse uso mais comum dos discursos direto e indireto não interesse a Bakhtin/Volochínov por sua simplicidade ou por já terem sido devidamente descritos por outros autores.

Na sequência, o narrador assume a condução da narrativa e passa a falar a respeito da personagem:

Do alto de seu arraigado e ingênuo patriotismo, indignava-se com o fato de que só uns poucos arquivistas e historiadores, além dele, teriam feito a mesma observação ao ler a notícia veiculada no Correio Popular daquela manhã, segundo a qual cem mil pessoas da região ficariam sem água por três dias, por conta de um derramamento proposital de combustível na rede de esgotos que deriva do rio Atibaia, um verdadeiro crime ambiental.

Na voz narrativa é introduzida e conjugada a voz da coletânea, que reproduzia a reportagem a respeito da qual fala o narrador. Embora esse tipo de ocorrência não se encaixe exatamente em nenhum dos tipos de discurso descritos por Bakhtin/Volochínov (1929), é interessante notar que aí está relatada uma voz alheia. Olímpio (2006), complementando a classificação de Bakhtin/Volochínov, propõe qualificar esse tipo de exemplo como “discurso indireto analisador do conteúdo com modalizadores”. O trecho “segundo a qual cem mil pessoas da região ficariam sem água por três dias, por conta de um derramamento proposital de combustível na rede de esgotos que deriva do rio Atibaia, um verdadeiro crime ambiental” (grifo nosso), traz a voz do outro em discurso indireto analisador do conteúdo, quando se relata o conteúdo do que o outro disse, introduzido por modalizadores (“segundo”, “conforme”, “para o/a”, “de acordo com”, etc.).

Aliás, segundo Olímpio (2006, p. 70), “o discurso indireto analisador do conteúdo com modalizadores parece ser a forma preferida quando se quer transmitir a fala de uma entidade, de uma abordagem ou perspectiva [...]”. Também na redação a fala citada é de uma “entidade”, de um jornal, que representa, de algum modo, uma voz institucional coletiva.

O trecho seguinte da redação é:

Mas, se refletisse melhor, retirando os óculos auriverdes, veria que semelhantes atentados à pátria mãe gentil ocorrem todos os santos dias, e a única coisa nisso tudo que tinha data específica para acontecer era a promulgação da nossa Constituição, portanto a única culpada pela coincidência infame de datas, ora essa!

Nesse trecho o narrador reprova a percepção de Policarpo, ironiza-o e chega perto daquilo que Bakhtin (1929/1963) denomina “discurso provocante” do narrador. Só não é

oportuno considerar assim esse trecho, porque Policarpo não é afetado pela voz do narrador, voz essa que desconhece. O comentário do narrador não se “encaixa” em nenhum dos tipos de discurso descritos por Bakhtin/Volochínov. O narrador aqui, em discurso indireto, não transcreve ou relata qualquer voz alheia, mas comenta e valora um pensamento da personagem.

A narrativa segue conduzida pelo narrador:

De qualquer forma, não pensou nisso: seu cérebro, excitado com a proximidade – Policarpo morava em Campinas, a minutos de Paulínia pela General Tavares – e as proporções do crime, vagueava por entre os enredos fantásticos dos muitos livros policiais e de mistério que lera, de Raymond Chandler a Dorothy Parker, de Aghata Christie a Conan Doyle, de Edgar Wallace a Allan Poe, e começava a maquirar se bancar o detetive não seria a solução ideal para espantar de vez o marasmo em que sua vida submergira desde sua recente aposentadoria.

No trecho predomina a voz do narrador que procura reproduzir os difusos pensamentos de Policarpo. Interessante notar que o narrador se aproxima progressivamente dos pensamentos da personagem, a ponto de o final da passagem soar como a própria voz da personagem, que “começava a maquirar se bancar o detetive não seria a solução ideal para espantar de vez o marasmo em que sua vida submergira desde sua recente aposentadoria”. Nesse fragmento está reproduzido um pensamento da personagem, relatado pela voz do narrador. Até se assemelha ao que Bakhtin/Volochínov (1929) denominam discurso direto substituído, quando o narrador fala pela personagem aquilo que ela poderia ou deveria falar. Entretanto não é o caso, já que o fragmento está em discurso indireto, e não em um discurso direto como nos casos analisados em *Marxismo e filosofia da linguagem*. De todo modo há alguma interação entre o narrador e a personagem, na medida em que aquele relata a voz (do pensamento) desta.

Na sequência tem-se:

“Ao cabo de alguns minutos, decidiu-se; ato contínuo, levantou-se da poltrona e, pegando as chaves do carro, tomou dali o rumo da rua”.

O discurso indireto do narrador nessa passagem é bastante protocolar, apenas informando as ações (“decidiu”, “levantou”, “pegando”, “tomou”) e dando algumas

indicações temporais (“Ao cabo de alguns minutos”), de espaço (“rumo da rua”) e cênicas (“da poltrona”, “as chaves do carro”).

O trecho seguinte é:

O local a que se dirigiu foi o próprio escritório da CETESB, onde trabalhava um antigo conhecido seu, que, achando até um pouco de graça no pedido, prontamente o conduziu ao lugar onde trabalhavam os técnicos empenhados em apurar a origem do óleo poluente.

Na passagem é possível ver uma interação dialógica, embora reportada pelo narrador, que resume o diálogo apenas sugerindo haver indagações de Policarpo acerca do derramamento de óleo e uma presumível resposta de seu “antigo conhecido”, que, segundo as pontuações do narrador, acha até “um pouco de graça no pedido” do colega. Mesmo sem nenhuma palavra das personagens diretamente representada, fica evidente ter existido um diálogo entre elas, conforme se dá a entender pelo contexto narrativo.

Ainda sob a voz do narrador, no trecho seguinte, mostra-se de modo mais claro o diálogo entre as personagens, ainda que mais uma vez nenhuma palavra dessas seja realmente reproduzida:

Conversando com eles, pôde ver que, usando critérios e métodos de detecção avançados, eles já haviam descoberto que o material viera de um conjunto habitacional em Paulínia próximo à REPLAN. No entanto, seria necessária uma investigação policial para identificar de que casa específica ele teria partido; os contatos já haviam sido feitos com a polícia municipal de Paulínia e a estadual, mas cada qual alegou estar o caso fora de sua alçada, atribuindo-o à outra, e era nesse pé que a investigação se encontrava, naquele momento.

A frase abre-se com o verbo “conversando”, expondo claramente que as personagens dialogavam. Nenhuma palavra direta das personagens, porém, é mostrada. A partir de “pôde ver que”, passa-se a reproduzir, de certa forma, o discurso dos técnicos da Cetesb, em uma ocorrência que pode ser classificada como um discurso indireto analisador do conteúdo. Além do mais, a expressão “eles já haviam descoberto que” reforça a ideia de um discurso reportado, pois após o “que” seria relatado em discurso indireto o conteúdo das vozes dos técnicos, as informações que eles passaram.

Comumente no discurso indireto analisador do conteúdo as palavras de uma personagem são reportadas pelo narrador ou autor. Contudo nesse exemplo talvez as

palavras dos técnicos sejam transmitidas a partir das palavras de Policarpo. Seria, portanto, um discurso duplamente reportado. As vozes dos técnicos seriam reproduzidas pelo narrador a partir da percepção de Policarpo acerca dessas vozes. Isso ocorre porque logo no início do trecho, pela expressão verbal “pôde ver”, sugere-se que o que segue seria o pensamento de Policarpo, sua percepção, aquilo que ele “pôde ver”, pôde assimilar, a partir das palavras dos técnicos. Ter-se-ia por essa hipótese a reprodução da voz (do pensamento) de Policarpo, na qual já se encontrada assimilada e refratada a voz alheia dos funcionários da Cetesb. Quando o narrador passa, através do discurso indireto analisador do conteúdo, a reproduzir a voz – ou a voz do pensamento – de Policarpo, há duas vozes relatadas, a da personagem e a dos técnicos. Vale notar ainda que mesmo as expressões “pôde ver” e “havam descoberto” não trazendo verbos *dicendi* podem introduzir discursos indiretos analisadores do conteúdo, pois a partir da conjunção “que” seriam relatados discursos alheios.

Dando prosseguimento ao texto, o narrador observa:

“Finda a explanação, um súbito palpito perpassou a mente de Policarpo, fazendo-o estremecer. E esse palpito segredou-lhe ao ouvido que não seriam necessárias senão simples entrevistas, que ele estaria apto a realizar.”

Nesse momento, o narrador focaliza os pensamentos de Policarpo, sua autoconsciência e, através de uma prosopopeia, dá vida a um “palpito” que incita o herói ao que fazer. Em discurso indireto analisador do conteúdo, o palpito personificado “*segredou-lhe ao ouvido que não seriam necessárias senão simples entrevistas, que ele estaria apto a realizar*” (grifo nosso). Trata-se novamente de um discurso indireto analisador do conteúdo, pois através do verbo *dicendi* “segredar” e da conjunção “que” é relatada a voz do palpito, o conteúdo de seu conselho. A voz desse palpito restringe-se à autoconsciência de Policarpo, ao seu microdiálogo. Esse palpito, porém, só aparece após as informações dos técnicos da Cetesb, após suas vozes entrarem no campo de visão e de vida de Policarpo, após a personagem ter conhecimentos e informações que até então desconhecia. Como se vê, mesmo restrito à consciência da personagem, o microdiálogo se alimenta de vozes exteriores.

Em face do palpito, Policarpo toma uma resolução:

“Cismado, pediu aos técnicos o endereço do conjunto, que eles lhe deram sem nada esperar. Com ele nas mãos, despediu-se de todos, e para lá rumou.”

Relata-se, então, um diálogo entre as personagens, embora nenhuma palavra delas seja diretamente reproduzida. É através do discurso do narrador que o leitor sabe que Policarpo “pediu aos técnicos” um endereço, que “lhe deram” a indicação do lugar e que, após isso, Policarpo “despediu-se de todos”. Para pedir o endereço e se despedir, Policarpo certamente falou. Também a indicação do endereço deve ter sido verbalizada pelos técnicos ao informarem o local a Policarpo. Entretanto esses diálogos não são composicionalmente expressos, sendo subentendidos pelo se que indica no discurso do narrador.

O parágrafo seguinte da redação traz Policarpo em outro espaço e tempo, pois agora a personagem aparece no conjunto habitacional de Paulínia, provável lugar de origem da contaminação da água, e, além disso, a personagem já teria conversado com vários moradores:

Muitas foram as prosas e muitos cafezinhos gentilmente oferecidos que Policarpo em vão ouviu e tomou, durante toda a tarde, até que, já caindo a noite, chegou a uma casa cuja dona, quando indagada a respeito, em poucas palavras confirmou seu funesto palpite: “O senhor está falando daquela ‘lataiada’ velha que meu pai guardava no galpão? Aquilo não prestava não... Meu velho era meio doido, trabalhava na refinaria e cada semana trazia uma porcaria daquelas p’ra cá. Meu irmão disse que aquilo era como um tal de paiol pronto p’ra explodir, que eu tinha que me livrar daquilo. Então, como eu sei que faz fogo, joguei tudo fora, um por um, na ‘privada’!”

Como em geral vem acontecendo na narrativa, os diálogos entre as personagens são apenas sugeridos pelo narrador, que comenta ter Policarpo conversado com vários moradores do local e estar agora (no tempo narrativo) dialogando com uma senhora. É quando, diferentemente dos diálogos anteriores apenas sugeridos, o narrador abre espaço para a voz de uma personagem, ao representar em discurso direto a resposta da dona de casa à indagação de Policarpo. A representação do discurso dessa personagem pode ser classificada como discurso direto esvaziado, um discurso de algum modo caricatural, já que as palavras das personagens não são apenas empregadas para transmitir algo, mas para defini-la individual e socialmente. Embora todo discurso sempre ajude ou sugira certas características individuais e sociais do enunciador, no caso do discurso direto esvaziado essa caracterização parece ser um foco de atenção do autor ou narrador. Pelas palavras da

personagem, por exemplo, o leitor não apenas fica sabendo que ela, por desconhecimento ou ignorância, jogou o óleo combustível na privada. O seu discurso reforça a imagem de alguém pouco instruído, sua fala converge para essa caracterização.

A mulher, ao esclarecer o motivo da contaminação da água, põe fim ao enigma. O narrador passa, então, a focalizar Policarpo, até mesmo porque ainda era preciso responder à indicação da proposta, revelar uma “conspiração maior”:

Policarpo permaneceu silencioso. O que ele pensara ser um crime ambiental era na verdade parte de uma conspiração muito maior, gigante pela própria natureza, com a qual não estava preparado para lutar; um plano verdadeiramente diabólico tramado para subjugar todo um povo, delatado pela extrema ignorância da mulher à sua frente, dos milhões como ela que por aí grassam. O patriotismo que por meio século conservara começou a fenecer em sua alma. Suspirou. Amava o Grande Irmão.

Ainda sob o discurso do narrador, passa-se a focalizar a autoconsciência de Policarpo que permanece “silencioso”. O diálogo entre as personagens acaba e Policarpo, sozinho e isolado, busca resolver nos limites de sua autoconsciência a questão que o perturba. Ele entenderá estar a “ignorância”, como a da mulher, disseminada na sociedade, contaminando milhares de brasileiros, o que não é um fato aleatório, mas resultado de um “um plano verdadeiramente diabólico tramado para subjugar todo um povo”. Ainda reproduzindo as reflexões de Policarpo, o narrador mostra o diálogo na autoconsciência da personagem com uma voz alheia, quando se refere à celebre figura do “Grande Irmão” do romance de George Orwell. A autoconsciência, como já dito, é particular, mas alimentada por vozes externas.

Na análise dessa redação, destaquei quatro aspectos: (i) a orientação da palavra, (ii) o *locus* das interações dialógicas, (iii) a amplitude do diálogo e (iv) os tipos de discurso.

Na narrativa, há uma estreita relação entre a orientação do discurso e o *locus* da interação dialógica, pois a unidade composicional da autoenunciação do herói é, em alguma medida, sempre um discurso objetificado a partir da orientação do autor/narrador. Também a voz do narrador é objeto do discurso do autor. As personagens e o narrador imaginam suas vozes como referenciais, sérias e orientadas para objetos e outros discursos, porém essas vozes são objeto do autor, daí porque sejam objetificadas. É como se a personagem

desconhecesse que sua voz é objeto do autor/narrador e como se o narrador desconhecesse que seu discurso é uma criação do autor, um objeto de discurso para este.

As vozes das personagens – de Policarpo e da dona-de-casa – são objetificadas, pois estão sob o domínio da voz do narrador. A voz do narrador, por sua vez, é objetificada, pois está a serviço das intenções do autor. Como a voz do narrador segue a orientação da voz do autor, pode-se considerá-la um discurso bivocal de orientação única, em que estão conjugadas duas vozes, a do autor e a do narrador, orientadas para um mesmo fim: aquele previsto pelo autor.

Outra ocorrência de um discurso bivocal, embora de tipo ativo, é a resposta da dona de casa à indagação de Policarpo, pois em sua réplica considera dois discursos – o próprio e o de Policarpo –, que estão diferentemente orientados: Policarpo pergunta e ela responde (não dubla a pergunta dele).

É ainda preciso mencionar a correlação entre o *locus* da enunciação e a amplitude dos diálogos. Para Bakhtin (1929/1963), são de interesse três *locus* enunciativos: a autoenunciação do herói, o discurso do narrador, o diálogo entre as personagens. Em termos de amplitude do diálogo, Bakhtin (1929/1963) aponta três dimensões: o microdiálogo, o diálogo composicionalmente expresso e o grande diálogo.

A base do microdiálogo é a autoenunciação do herói consigo mesmo. Exemplo disso é a primeira “fala/pensamento” de Policarpo, refletindo após a leitura do jornal. Já o diálogo composicionalmente expresso é uma das representações das interações entre as personagens, que, através de suas autoenunciações, participam do diálogo direto com outros. Na redação, a resposta da moradora do conjunto habitacional configura-se como uma autoenunciação no diálogo, embora não seja representada a pergunta de Policarpo que dá origem à sua resposta.

O grande diálogo do romance, como era de se esperar, não ocorre na redação, que sendo um texto de outro gênero não traz todas as possibilidades que o romance encerra. Assim, não se veem em sua plenitude as complexas relações dialógicas do grande romance, em que as personagens dialogam em diferentes cenas enunciativas, debatendo muitas vezes questões recorrentes. Não se observa, por exemplo, a palavra de uma personagem ser verbalizada com outro acento na boca de outra personagem. Também não se vislumbram o

sutil e paulatino adentrar da voz alheia, por vezes provocante, na consciência do herói, momento em que este se perturba. A palavra nos grandes romances dostoiévskianos vive uma vida intensa, passando de boca em boca, adentrando consciências e retornado aos diálogos exteriores. Para que viva assim, é preciso trabalhar as relações dialógicas em um espaço composicional mais extenso, o que não é o caso da redação.

Por fim, seja na palavra diretamente referencial, na palavra objetificada, no discurso bivocal, seja na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens, seja no microdiálogo, no diálogo composicionalmente expresso, no grande diálogo, vários são os tipos de discurso empregados.

Na redação, por exemplo, a autoenunciação da personagem Policarpo em seu microdiálogo foi representada em discurso direto. Também em discurso direto está a autoenunciação da dona de casa, embora no caso não se trate de um microdiálogo, mas de um diálogo com outra personagem. Aliás, se nesse diálogo o narrador abre espaço para o discurso direto de uma personagem, no diálogo de Policarpo com os técnicos da Cetesb, a voz destes é reproduzida em discurso indireto analisador do conteúdo. Por sua vez o discurso indireto analisador do conteúdo com modalizadores é utilizado pelo narrador para transmitir o discurso (institucional) do jornal, que informava a respeito de um fato.

Há ainda na redação o uso de uma espécie de discurso direto monumental para a reprodução de trecho de *A insustentável leveza do ser*, cujo fragmento serve de epígrafe à redação.

Distinguem-se, assim, diferentes tipos e variantes de discurso empregados ao longo do texto. A autoenunciação no microdiálogo do herói, por exemplo, é textualizada em discurso direto e esse mesmo tipo de discurso é usado na representação da fala, em diálogo, da dona de casa. Ainda na representação de diálogos aparece também o discurso indireto analisador do conteúdo, reportando falas de personagens.

Para concluir seu projeto discursivo, o autor lança mão de discursos de diferentes orientações (referencial, objetificado, bivocal), trabalha o discurso em diferentes perspectivas (na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens), alcançando amplitudes diversas (microdiálogo, diálogo, grande diálogo), por meio de inúmeros tipos e variantes de discurso.

Um autor dá ênfase ao microdiálogo de seus personagens, outro opta por se concentrar nos diálogos composicionalmente expressos. Há quem prefira usar o discurso direto na representação dos diálogos, outros optarão por transmitir as palavras das personagens em discurso indireto analisador do conteúdo. As diferentes escolhas mostram como diferentes projetos discursivos se textualizam em arranjos composicionais diversos.

5.2 ANÁLISE DA NARRATIVA 2

A seguir uma segunda redação (COMVEST, 2000, p. 132-137)⁹⁹, que atendeu a mesma proposta:

Sexta-feira, 1º de outubro de 1999

A mancha tomava conta do rio pouco a pouco. O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro e, embora nesse momento já estivesse sozinho, falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens. Fora dura a jornada até ali. Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram? Respaldaado pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos: a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus. Fracos. Após gerações, ele era o primeiro a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos. Ele não seria um fraco. Procurava não dar muita vazão ao sentimento que teimava em invadir-lhe a mente quando pensava no pai. “Fracos!”, dessa vez quase gritou. Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo.

Sábado, 02 de outubro de 1999

Na redação, o calor era tórrido. O “foca”, ainda desacostumado à rotina acelerada de uma redação de jornal, já pensava no próximo feriado. Os colegas achavam graça, “será

⁹⁹ A autora do texto é a vestibulanda Gabriela Abreu Guedes.

que você escolheu a profissão certa?”, perguntavam. Um jornalista não tem fim de semana, nem feriado, mas não era isso o que mais incomodava o foca. A essa altura, tinha realmente dúvidas se havia escolhido a profissão certa, mas menos devido à suposta superatividade que por ver frustrada a imagem que, em seus sonhos juvenis, fazia da profissão: cobriria uma guerra no Golfo Pérsico ou nas balcãs; anunciaria, em primeira mão, notícia envolvendo um ministro ou chefe de Estado; vaticinaria, com autoridade, sobre um possível naufrágio econômico no país. Sua mente trabalhava em ritmo mais acelerado que sua rotina suportava. Talvez se desse bem como ficcionista. Enquanto isso, ia alimentando uma ou duas histórias na cabeça. Quando o editor pediu que ele fosse conferir a “tal mancha” no rio, ele foi com a mesma solicitude indiferente de sempre...

Domingo, 03 de outubro de 1999

No dia anterior havia feito inúmeras entrevistas: engenheiros, técnicos, autoridades... Havia a possibilidade de a poluição ter sido intencional, mas tal hipótese, geralmente sussurrada ou dita de modo sorrateiro, parecia causar incômodo. Apenas o “foca” se interessou pela teoria. “Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?” O bip chamava: deveria ir a Paulínia, pois havia uma nova mancha por lá.

Segunda-feira, 04 de outubro de 1999

Mal o editor deixara a sala, vieram os colegas felicitá-lo pela reportagem: a matéria seria manchete de primeira página. Indiferente à repercussão, o “foca” sentia uma sensação ruim, uma espécie de mau presságio. Lembrara da conversa com os técnicos da Cetesb, da dúvida em colocar ou não a hipótese criminosa na reportagem. Os técnicos falavam com certa reserva, mas bastante convicção. Temiam represálias, mas sabiam o que estavam dizendo. Ao perceberem o interesse do jornalista, todos emudeceram, unânimes. Ao sair, recebeu sinal para subir. Falando com o engenheiro-chefe, entendeu que nunca se deve dizer tudo o que se sabe. É sensato saber calar. O jornal sairia na manhã seguinte e ele, arrasado, sentia-se vencido. O telefone tocou.

Terça-feira, 05 de outubro de 1999

O “foca” chegava ao lugar marcado com quinze minutos de antecedência. Pelo telefone, a pessoa apenas informou a hora e o local em que deveriam se encontrar. Não se

identificou e não disse como estaria. Aparentemente um boteco, como qualquer outro; adentrou o local, relutante entre a curiosidade e a cautela. Sabia que ter insinuado a hipótese criminosa em sua matéria havia irritado imensamente as autoridades locais, que temiam que a população imaginasse que pudesse estar havendo perda de controle. Quem mais ele teria irritado? Ao sentar-se à mesa recebeu um bilhete que o mandava subir. Obedeceu, cauteloso. No andar superior, conversou com uma pessoa que, por sua vez, conduziu-o a outra sala. Estava começando a assustar-se. A sala estava escura, e ele não podia ver quem lá estava. Apenas ouvia uma voz que o advertia a não fazer perguntas. A voz o informou de que um grupo, politicamente oposto ao governo vigente, tentava sabotá-lo poluindo criminosamente o rio, o que, além de indispor a simpatia da população contra as autoridades, traria um grande prejuízo econômico à cidade. Falou mais, e o jornalista ouvia, eufórico, entendendo a dimensão do que ouvia. Ao sair do prédio, uma bala atingiu-o pelas costas. Seu corpo, por ali mesmo, desapareceu.

Quarta-feira, 06 de outubro de 1999

O rapaz afrouxava a gravata. Apenas cumprira ordens. O “tal jornalista” bem que havia provocado. É assim. Hoje se obedece; amanhã se manda. Cada um em seu lugar.

No exame dessa redação, investigo os mesmos quatro aspectos considerados na apreciação do texto anterior: (i) a orientação do discurso para o objeto ou para a palavra, (ii) o *locus* discursivo ou as unidades composicionais do discurso, (iii) a amplitude do diálogo e (iv) os tipos e variantes de discurso.

Advirto que, seguindo esse roteiro, frequentemente alguns aspectos acabam por se sobrepor. Veja-se que um dos exemplos de discurso objetificado é a fala das personagens e que essa mesma fala é a própria autoenunciação dos heróis. Assim, dois aspectos, orientação do discurso e *locus* discursivo, aparecem sobrepostos, e a análise, assim, pode soar em alguns momentos cíclica ou repetitiva. Isso será inevitável. Ainda assim, sigo com essa proposta, pois, sob a aparente recorrência ou repetição dos exemplos, são divisados aspectos diversos: em um caso, focalizarei, por exemplo, que o discurso da personagem é objetificado, pois é objeto do discurso do autor/narrador, enquanto da perspectiva do *locus* discursivo, ver-se-á que autoenunciação é aquele discurso que pertence à personagem.

Embora próximos, são aspectos diferentes do mesmo discurso. Feita essa ressalva, passo ao exame propriamente dito.

Destaco inicialmente haver nessa redação vários exemplos de discursos referenciais, de falas de personagens orientadas a objetos (discursivos). Um primeiro exemplo é a fala do “rapaz de gravata”¹⁰⁰, apresentado logo no início da narrativa. A personagem, tentando justificar seus atos pouco éticos, “falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens”. O objeto de sua enunciação, que é um discurso de auto-justificação, diz respeito às “ordens” que cumpria. Seguindo em suas reflexões, a personagem acusa o avô e o pai de terem sido, respectivamente, um idealista e um conformista. Nesse caso, o objeto do discurso são claramente seu pai e avó aos quais se refere pelo qualificativo “fracos”.

Há também outros exemplos de discurso referencial, quando, por exemplo, os colegas do jovem repórter, zombando dele, perguntam: “será que você escolheu a profissão certa?”. A questão profissional, nessa ocorrência, é o referente, o objeto principal da enunciação.

Outro é o objeto do discurso quando o “foca” pensa consigo: “Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?”. O principal referente de sua enunciação é a dúvida que envolve a misteriosa contaminação da água por óleo combustível.

Além desses exemplos em que as vozes das personagens são representadas em discurso direto, há também ocorrências de discurso referencial em discurso indireto. Veja-se o trecho “o editor pediu que ele fosse conferir a ‘tal mancha’ no rio”, em que a enunciação (o pedido) do editor do jornal tem como objeto principal as investigações acerca da “tal mancha” que aparecera no rio. Outro exemplo de discurso referencial em discurso indireto é a passagem, que reproduz trecho de uma conversa telefônica entre o repórter e um desconhecido, que “apenas informou a hora e o local em que deveriam se encontrar”. O discurso se refere especialmente a essas indicações de local e hora do encontro.

Por fim, um último exemplo de discurso referencial em discurso indireto seria:

¹⁰⁰ Utilizo esse epíteto para facilitar a referência a essa personagem não nomeada.

A voz o informou de que um grupo, politicamente oposto ao governo vigente, tentava sabotá-lo poluindo criminosamente o rio, o que, além de indispor a simpatia da população contra as autoridades, traria um grande prejuízo econômico à cidade. Falou mais, e o jornalista ouvia, eufórico, entendendo a dimensão do que ouvia.

Nesse caso, há vários referentes, vários objetos discursivos, várias informações acerca da existência de um grupo político oposto ao “governo vigente”, a respeito das ações desse grupo e das consequências que pretendiam ter por meio dessas atitudes.

Todos esses discursos referenciais das personagens são, contudo, objetificados se tomados a partir da perspectiva do narrador, pois essas vozes são objetos discursivos para o narrador.

Por sua vez, também o discurso do narrador é objeto do autor, está sob o crivo deste. Por isso Bakhtin (1929/1963) considera o discurso narrativo como bivocal de orientação única. Há duas vozes, a do autor e a do narrador, sendo a última orientada na mesma direção pretendida pelo autor, daí porque ser de orientação única.

Nesta redação, diferentemente da anteriormente analisada, a voz do narrador não ocupa um espaço composicional tão extenso, até mesmo porque há muitos diálogos entre as personagens, sejam representados em discurso direto ou indireto. Além disso, por vezes o discurso do narrador se aproxima tanto do discurso das personagens que quase chega a se fundir com ele em um discurso misto: parcialmente do narrador, parcialmente da personagem. Mais à frente, detenho-me na análise do discurso do narrador.

Sigo, analisando um exemplo de discurso bivocal de tipo ativo:

A mancha tomava conta do rio pouco a pouco. O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro e, embora nesse momento já estivesse sozinho, falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens. Fora dura a jornada até ali. Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram? Respalado pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos: a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus. Fracos. Após gerações, ele era o primeiro a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos. Ele não seria um fraco. Procurava não dar muita vazão ao sentimento que teimava em invadir-lhe a

mente quando pensava no pai. “Fracó!”, dessa vez quase gritou. Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo.

Na passagem, a personagem dialoga com vozes sociais, segundo as quais “a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus”. O diálogo da personagem com tais vozes é um exemplo de “polêmica aberta” (BAKHTIN, 1929/1963). Embora Bakhtin não liste explicitamente a polêmica aberta entre os discursos bivocais de tipo ativo, suponho que assim pode ser classificada essa ocorrência, pois, para Bakhtin (1929/1963, p. 229), “qualquer discurso que visa ao discurso do outro” está entre os discursos bivocais de tipo ativo.

O discurso de justificação da personagem está voltado polemicamente ao discurso do outro, a um discurso que refuta. Opondo-se a esse discurso, ele seria “o primeiro [em sua família] a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos”. O discurso que combate é um discurso amplamente divulgado na sociedade em que a personagem vive, um discurso que, pretendendo conciliar o capitalismo e o cristianismo, procura reconfortar os que vivem na pobreza material com promessas de uma vida espiritual próspera. Essa voz social chega à personagem não apenas de maneira difusa, enquanto um discurso social disseminado, mas parece atingi-la especialmente através das familiares figuras do pai e do avô. Ao polemizar com esse discurso social, a personagem enfrenta também vozes definidas, as vozes daqueles que lhe são íntimos e próximos.

Olhando-se pela perspectiva da orientação da palavra, observa-se que o texto traz discursos referenciais, objetificados, bivocais. Classificar a orientação da palavra dependerá da perspectiva tomada: do ponto de vista do narrador ou do autor, por exemplo, a palavra da personagem é objeto. Para a própria personagem sua palavra é referencial.

Além disso, é difícil conceber a palavra como ingenuamente referencial, pois sempre está orientada ao outro, a outras vozes. No fragmento anterior, por exemplo, ao falar sobre determinados referentes, o discurso da personagem se volta polemicamente a outras vozes.

No que se refere às unidades composicionais do discurso, tenho, a partir de Bakhtin (1929/1963), destacado a (i) a autoenunciação do herói, (ii) o discurso do narrador e (iii) o

diálogo entre as personagens. Essa divisão, porém, nem sempre é levada a cabo, pois, como se verá por meio dessa redação, por vezes os discursos do narrador e da personagem se imiscuem.

A primeira autoenunciação de personagem na redação é vista no trecho, reproduzido anteriormente, quando o “rapaz de gravata” polemiza como vozes sociais, refutando a postura de seu pai e de seu avô.

No fragmento “falou alto [...] que estava apenas cumprindo ordens”, a personagem, embora sozinha, verbaliza em “voz alta” seus pensamentos. Trata-se claramente de uma enunciação que pertence à personagem, ou seja, é uma autoenunciação do herói. Na sequência, porém, o narrador se aproxima tanto da personagem que não é possível divisar com clareza se os pensamentos da personagem são relatados pela voz do narrador ou pela voz da personagem. Exemplar é o trecho “Fora dura a jornada até ali”. Seria esse um pensamento, uma voz da personagem ou seria um pensamento/voz da personagem transmitido pela voz do narrador? O mais importante não é a incerteza a respeito de quem é o responsável pela voz, mas justamente a possibilidade de que essa voz pertença ou à personagem ou ao narrador. Se pertencer à personagem essa voz tem um acento de autopiedade, se pertencer ao narrador outro será o acento. Caso o narrador concorde com a personagem, pode também recobrir esse enunciado com piedade – mas não com *auto*-piedade –, caso o narrador discorde, pode valor esse enunciado com desdém ou criticamente, por exemplo.

No trecho seguinte, o narrador se distancia um pouco da personagem:

“Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram?”

No fragmento, o uso da terceira pessoa mostra claramente ser o narrador reportando a voz da personagem. De todo modo, o narrador reproduz a voz do outro de modo tão próximo que parece ser a personagem falando. É difícil delimitar discursivamente onde começam e terminam os discursos do narrador e do herói.

No trecho seguinte, o narrador está mais distanciado e analisa a personagem:

“Respalhado pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos [...]”.

Porém, se no início o narrador fala da personagem de uma perspectiva mais distanciada, em “procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos”, já há uma maior aproximação à personagem, pois mesmo sendo um discurso alheio, relatado em terceira pessoa, veicula-se o pensamento do herói.

Assim, o narrador vai se aproximando gradativamente da personagem, tanto que na sequência o discurso passa a ser novamente de autoria indistinta ou dupla: “a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus. Fracos”.

Esses enunciados não trazem índices linguísticos que permitam defini-los como sendo do narrador ou da personagem. A propósito, podem ser também falas de outras personagens, vozes sociais, reproduzidas pelo “homem da gravata” ou pelo narrador. A enunciação pode pertencer a três enunciadoreis: ao narrador, ao herói ou a outras personagens, cujo discurso é reproduzido pelo narrador ou pelo herói. O interesse não é definir a quem pertencem os enunciados, mas justamente a possibilidade de que nesses enunciados diversas vozes possam se cruzar. Pela indistinção da autoria da voz, esse trecho pode ser considerado tanto uma autoenunciação da personagem quanto um discurso do narrador.

Na passagem reproduzida a seguir, novamente o narrador focaliza a autoconsciência do herói, mas agora a personagem é outra: o repórter novato.

A essa altura, tinha realmente dúvidas se havia escolhido a profissão certa, mas menos devido à suposta superatividade que por ver frustrada a imagem que, em seus sonhos juvenis, fazia da profissão: cobriria uma guerra no Golfo Pérsico ou nas balcãs; anunciaria, em primeira mão, notícia envolvendo um ministro ou chefe de Estado; vaticinaria, com autoridade, sobre um possível naufrágio econômico no país. Sua mente trabalhava em ritmo mais acelerado que sua rotina suportava. Talvez se desse bem como ficcionista. Enquanto isso, ia alimentando uma ou duas histórias na cabeça.

Esse fragmento sintaticamente seria um discurso do autor, que fala em terceira pessoa sobre a personagem (“seus sonhos juvenis”, por exemplo). Contudo semanticamente

parece ser a reprodução do pensamento do repórter, sua autoenunciação interior. Tanto assim que apenas com pequenas mudanças se passaria o discurso para primeira pessoa. Mais uma vez, a aproximação do discurso do narrador ao discurso da personagem é tanta que é difícil atribuir o discurso exclusivamente ao narrador.

Especialmente no trecho que vai dos dois-pontos até “naufrágio econômico do país”, há uma grande aproximação entre narrador e herói. A propósito, os dois-pontos marcariam uma divisão, a partir da qual se dará voz à personagem, mesmo que sua voz seja reportada e não direta.

Ao final do trecho, de “Sua mente trabalhava em ritmo mais acelerado...” até “Enquanto isso, ia alimentando uma ou duas histórias na cabeça”, o narrador ainda fala sobre os pensamentos do herói, mas de uma perspectiva mais distanciada.

Conforme vem sendo mostrado, a autoenunciação do herói e o discurso do narrador se apresentam em intensa interação na redação, aproximando-se a ponto de, às vezes, ser difícil estabelecer limites entre essas duas unidades composicionais do discurso.

Já no trecho a seguir, as aspas isolam claramente a autoenunciação do herói:

“Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?”.

Este é um discurso interior, um pensamento da personagem, uma voz que habita sua autoconsciência. Essa voz embora interior está orientada para o exterior, dialogando com as informações que o repórter recolheu. Aliás, se a personagem dialoga com outras personagens, nessa sua autoenunciação vê-se também o diálogo do candidato, do autor do texto, com a proposta do vestibular, que reproduzia a reportagem veiculada no *Correio Popular*. Há, portanto, relações dialógicas internas que ligam a autoenunciação da personagem com as vozes de outras personagens e relações dialógicas externas, que ligam a redação à proposta e à notícia, enunciados externos.

No fragmento a seguir, novamente o discurso do narrador se aproxima do discurso da personagem a ponto de quase se fundir a ele. Aliás, mais uma vez o foco são os pensamentos da personagem, sua autoconsciência:

Lembrara da conversa com os técnicos da Cetesb, da dúvida em colocar ou não a hipótese criminosa na reportagem. Os técnicos falavam com certa reserva, mas

bastante convicção. Temiam represálias, mas sabiam o que estavam dizendo. Ao perceberem o interesse do jornalista, todos emudeceram, unânimes. Ao sair, recebeu sinal para subir. Falando com o engenheiro-chefe, entendeu que nunca se deve dizer tudo o que se sabe. É sensato saber calar.

A lembrança da conversa que o repórter tivera com os técnicos, leva-o a rememorar falas alheias, quando introduz “Os técnicos falavam...”. A fala dos técnicos é, assim, duplamente reportada, em uma instância pelo discurso interior do repórter, discurso esse que, por sua vez, está sob a voz do narrador. Por serem os pensamentos da personagem, mas veiculados na voz do narrador, esse discurso se apresenta na fronteira entre uma autoenunciação do herói e um discurso do narrador. Ou melhor, trata-se justamente da sobreposição desses dois planos discursivos. A autoenunciação do herói é reportada no discurso do narrador.

Uma última ocorrência desse tipo de sobreposição se dá bem ao final do texto, quando o narrador torna a focalizar a autoconsciência de outra personagem, a do “homem da gravata”. Dispensando o corpo do jornalista morto, a personagem pensa:

“Apenas cumprira ordens. O ‘tal jornalista’ bem que havia provocado. É assim. Hoje se obedece; amanhã se manda. Cada um em seu lugar.”

Se a primeira frase está em terceira pessoa, sendo sintaticamente um discurso do narrador relatando os pensamentos da personagem, nas demais frases a ausência de índices de pessoa faz com que haja uma grande aproximação do discurso do narrador à autoenunciação do herói. Se fosse possível dizer que o narrador concorda com o ponto de vista da personagem, verificar-se-ia certa fusão dos seus discursos, já que as falas deles seriam coincidentes. Não é, porém, em termos de fusão que se deve entender essa passagem, mas, sim, de sobreposição do discurso do narrador e da autoenunciação da personagem. Nessas frases há dois acentos: o da personagem que se auto-justifica e um outro acento, o do narrador, que pode condenar esses enunciados, ser até indiferentes a eles, mas jamais se relaciona com esses enunciados por meio da auto-justificação. A auto-justificação cabe à personagem, não ao narrador.

Apesar da notória aproximação do narrador às personagens principais, o homem de gravata e o “foca”, ainda é possível encontrar exemplos de discurso do narrador que podem ser entendidos como protocolares na medida em que “apenas” fornecem indicações cênicas,

de espaço e de tempo, necessárias para a condução da narrativa. Exemplos seriam as indicações de data “Sexta-feira, 1º de outubro de 1999”, “Sábado, 02 de outubro de 1999”, “Domingo, 03 de outubro de 1999”, que, além de trazerem informações acerca do tempo, também permitem mudanças do espaço narrativo, já que, por exemplo, na primeira indicação de tempo – “Sexta-feira, 1º de outubro de 1999” – o espaço é o de algum lugar às margens do rio Atibaia, enquanto na próxima indicação de tempo – “Sábado, 02 de outubro de 1999” –, o espaço já é outro, o da redação de um jornal.

Há também outras passagens que se aproximam daquilo que Bakhtin denomina discurso protocolar, como, por exemplo: “O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro”, “Na redação, o calor era tórrido”, “Ao sair, recebeu sinal para subir”, “O telefone tocou”, “O ‘foca’ chegava ao lugar marcado com quinze minutos de antecedência”, “Aparentemente um boteco, como qualquer outro; adentrou o local, relutante entre a curiosidade e a cautela”, “Ao sair do prédio, uma bala atingiu-o pelas costas. Seu corpo, por ali mesmo, desapareceu”, “O rapaz afrouxava a gravata”. Seja informando ações das personagens – “afrouxou a gravata, deu um último trago”, seja trazendo informações cênicas – “Na redação, o calor era tórrido”, “O telefone tocou” – ou de lugar – “Aparentemente um boteco”, o discurso protocolar do narrador serve para esclarecer ao leitor aspectos que o permitam acompanhar a narrativa.

O fato do discurso do narrador ser protocolar nesses casos não contradiz a aproximação à autoenunciação dos heróis vistas em outras passagens da narrativa. Isso apenas explicita que o autor pode manejar o discurso do narrador e das personagens de acordo com suas intenções.

No que se refere à terceira unidade composicional, a do diálogo entre as personagens, destaca-se que apenas uma fala de uma personagem é reproduzida durante uma representação de diálogo:

“Os colegas achavam graça, ‘será que você escolheu a profissão certa?’, perguntavam”.

O segmento “será que você escolheu a profissão certa?” é uma enunciação de alguma personagem, embora não especificada, até mesmo porque representa a coletividade dos amigos repórteres do foca.

Nas demais referências a diálogos entre as personagens, o narrador não passa a voz às personagens, permanecendo o diálogo apenas subentendido pelo que transmite o discurso narrativo. Seguem exemplos:

“Quando o editor pediu que ele fosse conferir a ‘tal mancha’ no rio, ele foi com a mesma solicitude indiferente de sempre...”

“No dia anterior havia feito inúmeras entrevistas: engenheiros, técnicos, autoridades...”

“Mal o editor deixara a sala, vieram os colegas felicitá-lo pela reportagem: a matéria seria manchete de primeira página”.

“Pelo telefone, a pessoa apenas informou a hora e o local em que deveriam se encontrar.”

“No andar superior, conversou com uma pessoa que, por sua vez, conduziu-o a outra sala.”

“A sala estava escura, e ele não podia ver quem lá estava. Apenas ouvia uma voz que o advertia a não fazer perguntas. A voz o informou de que um grupo, politicamente oposto ao governo vigente, tentava sabotá-lo poluindo criminosamente o rio, o que, além de indispor a simpatia da população contra as autoridades, traria um grande prejuízo econômico à cidade”.

Com exceção da expressão “tal mancha” no primeiro exemplo, em todos os demais fragmentos não aparecerem palavras diretas das personagens.

Os diálogos entre as personagens ficam subentendidos pelo narrador que informa acerca dessas conversas, embora não reproduza quaisquer vozes das personagens.

Apesar dessas ocorrências de diálogo (subentendido) entre as personagens, o que mais sobressai na redação é o discurso do narrador centrado sobre a autoenunciação de duas personagens: a do repórter novato e a do capanga de gravata.

Também na redação anteriormente analisada os diálogos entre as personagens não ocuparam grande espaço composicional, sendo, a exemplo desta, empregados principalmente para mostrar uma personagem em busca de esclarecimentos sobre o misterioso “crime ambiental”. Policarpo conversa com seu amigo, com técnicos da Cetesb, com moradores de Paulínia. O foca conversa com seus colegas repórteres, com

profissionais envolvidos no esclarecimento do fato, com os criminosos responsáveis pela poluição.

Nas duas redações há menções a diálogos entre as personagens, mas esses não são composicionalmente expressos, o que se justifica pela breve extensão do texto, em que o autor tem que cumprir exigências colocadas pela prova. Isso provavelmente seja um modo de tornar o texto mais breve, já que representar por extenso os diálogos demandaria um tempo e um espaço composicional talvez mais bem aplicados pelo autor (que é candidato) no cumprimento de outras exigências da proposta de escrita.

Difere nas redações, porém, o modo como o narrador é concebido para conduzir a história. Na primeira redação, o narrador detém bem mais sobre si a responsabilidade da condução da narrativa. Nesta segunda, o narrador ainda é o principal agente de condução da história, mas, por vezes, seu discurso quase chega a se fundir com a autoenunciação (interior) das personagens. Autoenunciação que ocupa um espaço composicional bem maior neste segundo texto. Isso também se explica porque, diferentemente da primeira redação centralizada em uma única personagem, Policarpo, nesta segunda, o responsável pela investigação do caso ainda continua sendo o protagonista, mas ao seu lado a personagem de gravata também recebe uma considerável atenção do narrador.

Tendo por base os apontamentos a respeito da distribuição das unidades composicionais do discurso na redação, passo a analisar o texto, visando discorrer sobre as amplitudes do diálogo: o microdiálogo, o diálogo composicionalmente expresso, o grande diálogo.

Conforme já sublinhado, na redação o narrador dá destaque à autoconsciência de duas personagens, o jovem repórter e o homem que “apenas cumpre ordens”. Em razão desse foco o microdiálogo desempenha importante papel na narrativa. Reproduzirei alguns exemplos. Primeiro do microdiálogo do capataz:

O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro e, embora nesse momento já estivesse sozinho, falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens. Fora dura a jornada até ali. Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram? Respaldação pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos: a pobreza é nobre; a humildade, dignificante;

sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus. Fracos. Após gerações, ele era o primeiro a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos. Ele não seria um fraco. Procurava não dar muita vazão ao sentimento que teimava em invadir-lhe a mente quando pensava no pai. “Fracos!”, dessa vez quase gritou. Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo.

Embora o fragmento se inicie com uma voz verbalizada exteriormente, pois o rapaz falou alto que estava apenas cumprindo ordens, logo os enunciados representarão o que se passa em seu diálogo interior, quando, a partir de “Fora dura a jornada até ali” e até “Ele não seria um fraco”, o narrador focaliza a autoconsciência da personagem. O microdiálogo da personagem restringe-se ao interior de sua consciência, mas dialoga com vozes alheias, com certas crenças religiosas e culturais que pregam a resignação perante as dificuldades da vida. Essas vozes sociais, inclusive, têm, como alguns de seus representantes, familiares da personagem: seu pai e seu avô.

Ao final de suas reflexões, tomado por um “sentimento que teimava em invadir-lhe a mente quando pensava no pai”, uma voz irrompe o diálogo interior, quando a personagem fala, quase gritando: “Fracos!”. Porém, logo mais se retorna ao microdiálogo, pois a personagem regressa a seu discurso interior: “Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo”.

Aliás, é como essa mesma justificativa que a personagem povoa seu microdiálogo, novamente focalizado pelo narrador ao final do texto:

“O rapaz afrouxava a gravata. Apenas cumprira ordens. O ‘tal jornalista’ bem que havia provocado. É assim. Hoje se obedece; amanhã se manda. Cada um em seu lugar”.

Além dessa personagem, também os microdiálogos do jovem repórter são destacados pelo narrador, ocupando grande espaço composicional da narrativa. Veja-se um exemplo:

Um jornalista não tem fim de semana, nem feriado, mas não era isso o que mais incomodava o foca. A essa altura, tinha realmente dúvidas se havia escolhido a profissão certa, mas menos devido à suposta superatividade que por ver frustrada a imagem que, em seus sonhos juvenis, fazia da profissão: cobriria uma guerra no Golfo Pérsico ou nas balcãs; anunciaria, em primeira mão, notícia envolvendo um ministro ou chefe de Estado; vaticinaria, com autoridade, sobre um possível naufrágio econômico no país. Sua mente trabalhava em ritmo mais acelerado que sua rotina suportava. Talvez se desse bem como ficcionista. Enquanto isso, ia alimentando uma ou duas histórias na cabeça.

No microdiálogo da personagem entreveem-se seus pensamentos, seus sonhos. A propósito, também na redação a ser analisada a seguir, ver-se-á o microdiálogo da personagem como um lugar propício para desvendar os desejos mais íntimos do herói. Esses sonhos velados parecem dizer muito sobre as personagens. Daí porque talvez os autores, através de seus narradores, deem atenção aos desejos que habitam a autoconsciência das personagens. Note-se, porém, que embora sejam desejos íntimos, os devaneios da personagem são deflagrados por vozes exteriores, pelas acintosas provocações de seus colegas que questionaram a escolha do jovem pela profissão de repórter.

Outro exemplo de microdiálogo do “foca” é:

No dia anterior havia feito inúmeras entrevistas: engenheiros, técnicos, autoridades... Havia a possibilidade de a poluição ter sido intencional, mas tal hipótese, geralmente sussurrada ou dita de modo sorrateiro, parecia causar incômodo. Apenas o “foca” se interessou pela teoria. “Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?”

As frases entre aspas representam as reflexões do repórter após ter conversado com inúmeros envolvidos no caso: engenheiros, técnicos, autoridades. Quando delibera consigo “Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?”, seu microdiálogo está influenciado pelas vozes alheias que ouviu. São essas vozes que o levam a questionar a intencionalidade do suposto crime ambiental. Como já pontuado, o microdiálogo restringe-se à consciência de um sujeito, mas vive do contato com vozes exteriores.

Quanto aos diálogos composicionalmente expressos, há uma única ocorrência de uma voz em algo que poderia ser entendido como tal. Trata-se do trecho a seguir:

“Os colegas achavam graça, ‘será que você escolheu a profissão certa?’, perguntavam”.

A indagação “será que você escolheu a profissão certa?” até poderia ser classificada como pertencendo a um diálogo composicionalmente expresso, mas nenhuma réplica é representada. Não se vê a representação de nem ao menos dois enunciados, pertencentes a diferentes sujeitos, o que configuraria um diálogo (mínimo) composicionalmente expresso.

Também nas demais menções a diálogos entre as personagens na redação não se configura algo como composicionalmente expresso, pois nenhuma voz das personagens é representada, sendo os diálogos apenas sugeridos pela voz do narrador que os relata.

Assim como na redação anterior, não é possível falar em grande diálogo neste texto, justamente porque as limitações composicionais impedem a realização plena de tudo o que está envolvido na configuração daquilo que Bakhtin (1929/1963), em sua análise das obras de Dostoiévski, denomina “grande diálogo do romance”.

Diferentemente do grande diálogo do romance na redação, por exemplo, as ideias, as concepções das personagens não são questionadas por outras personagens. As ideias do homem de gravata acerca do que denomina “pseudo-moralismos” não são discutidas por nenhuma outra personagem. Seu ponto de vista permanece uma crença não debatida. Não há espaço para que outras personagens possam, por exemplo, defender esse moralismo. Ao condenar as opiniões e atitudes de seu pai e de seu avô, estes não são chamados ao diálogo. As ideias que o capataz refuta não são defendidas nem por seus familiares, nem por quaisquer outros partícipes da narrativa. Não se vê também, por exemplo, a voz dessa personagem sendo talvez ridicularizada por outra personagem, que se aproveitasse da palavra alheia para, subvertendo sua orientação, dela zombar.

O grande diálogo não acontecer na redação não implica qualquer desvalorização do texto, já que isso deve ser entendido como uma limitação imposta pelo próprio gênero. A propósito, o fato dos candidatos recorrerem a poucos diálogos composicionalmente expressos e não darem grande espaço a debates indica que manter a história sob o predomínio da voz do narrador é uma estratégia adequada para se alcançar o desenvolvimento do enredo, atendendo às indicações da proposta do vestibular.

Por fim, um último aspecto que comento são os tipos e variantes de discurso mobilizados para textualizar essas diferentes formas de apresentação das relações dialógicas na redação.

O texto, em discurso indireto, inicia-se com o narrador descrevendo o ambiente e introduzindo uma das personagens principais:

“A mancha tomava conta do rio pouco a pouco. O rapaz observando tudo, afrouxou a gravata, deu um último trago no cigarro e, embora nesse momento já estivesse sozinho, falou alto [...]”.

Na sequência do que aparece um discurso indireto analisador do conteúdo: “falou alto – talvez para ver se assim se convenceria – que estava apenas cumprindo ordens”. O verbo *dicendi* “falou” e a conjunção “que” introduzem o que supostamente a personagem teria dito: que estava apenas cumprindo ordens.

Já o trecho seguinte, “Fora dura a jornada até ali. Pessoas como ele não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Ele não seria mais um. O avô havia sido um idealista, o pai, um conformista, e o que conseguiram?”, é um caso de discurso indireto livre, pois, embora seja um discurso relatado em terceira pessoa – “pessoas como *ele*” –, é “imediatamente claro a qualquer um que, *de acordo com o sentido*, é o herói que fala” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 184, grifo do autor). Aliás, esse discurso também se ajusta à definição de Tobler, com a qual concordam Bakhtin/Volochínov, de que o discurso indireto livre “deriva o seu *tom* e a *ordem das palavras* do discurso direto e os *tempos verbais* e *pessoas* do discurso indireto” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 182).

Veja-se que com pequenas mudanças o trecho seria transposto ao discurso direto:

“Fora dura a (minha) jornada até aqui. Pessoas como eu não têm opção: se lutam contra o sistema se marginalizam. Eu não serei mais um. O (meu) avô havia sido um idealista, o (meu) pai, um conformista, e o que conseguiram?”.

Além das mudanças verbais e da inserção optativa de pronomes possessivos, a única alteração relevante é a troca de “ali” por “aqui”, expressão dêitica que aproxima o enunciado ao novo enunciador, a personagem. A facilidade com que se passa o discurso indireto livre para o direto ou a proximidade entre esses dois discursos explica por que em muitas línguas o discurso indireto livre é denominado “discurso quase direto”.

Se nesse fragmento o narrador está bastante aproximado à personagem, em seguida se distancia da personagem para tecer comentários acerca do herói:

“Respaldo pela imponência de sua imagem: terno e gravata impecáveis e um quê de altivez no olhar, procurava se convencer de que [...]”.

Na sequência ocorre um discurso indireto analisador do conteúdo:

“[...] se convencer de que a Moral existe para subjugar os fracos: a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus”.

Embora não haja um verbo caracteristicamente *dicendi*, o verbo “convencer” e a presença da conjunção “que” permitem classificar esse trecho como analisador do conteúdo. O verbo “convencer”, reflexivo nesse caso – “se convencer”, convencer-se –, remete o leitor aos pensamentos da personagem. Não se segue a reprodução da fala verbalizada de uma personagem, mas seu pensamento.

Na sequência a esse discurso indireto analisador do conteúdo ocorre um trecho em discurso direto livre, quando se parece reproduzir, em uma espécie de discurso direto, uma voz que pode ser da personagem ou do narrador. Se houvesse aspas no trecho “a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus”, poder-se-ia entendê-lo como um discurso direto da personagem. Se, em vez disso, o trecho fosse, por exemplo, introduzido por um verbo *dicendi* e a preposição “que”, ter-se-ia um discurso indireto como: “o homem de gravata *disse que* a pobreza é nobre; a humildade, dignificante; sofre-se na Terra para ganhar-se o reino dos céus; vive-se em condições sub-humanas para se chegar até Deus”. Na ausência do verbo *dicendi* em conjunto com a preposição “que”, configurando um discurso indireto, ou de aspas, marcando um discurso direto, tem-se um trecho no qual praticamente se reproduzem, como uma voz em discurso direto, os pensamentos da personagem. Porém, ao mesmo tempo, pode se tratar de um discurso do narrador. Assim, após os dois-pontos, há um discurso direto livre, pois no enunciado as vozes de narrador e personagem se entrelaçam, sendo difícil dizer se o trecho é exemplar da voz (direta) da personagem ou a reprodução da voz da personagem pelo narrador.

Aliás, a aproximação do narrador à personagem é tanta que a palavra “Fracos”, ao final da sequência, é notoriamente da personagem, embora não venha isolada entre aspas, que destacaria o discurso como exclusivamente do herói.

Na sequência, novamente o narrador se distancia da personagem para indicar que:

“Após gerações, ele era o primeiro a ter coragem de dizer não e enxergar a própria realidade, sem pseudo-moralismos. Ele não seria um fraco.”

No fragmento, há uma espécie de discurso direto substituído, pois o narrador fala pela personagem aquilo que ela poderia ou deveria dizer. O narrador transmite o que vai na autoconsciência da personagem, tendo a liberdade, inclusive, de lhe abreviar os temas, em uma ocorrência próxima à corrente impressionista do estilo pictórico, “essencialmente utilizada para a transmissão do discurso interior, dos pensamentos e sentimentos da personagem”, quando se “trata o discurso de outrem com bastante liberdade, abrevia-o, indicando frequentemente apenas os seus temas e suas dominantes” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929, p. 171).

O narrador segue descrevendo os pensamentos da personagem:

“Procurava não dar muita vazão ao sentimento que teimava em invadir-lhe a mente quando pensava no pai. ‘Fracó!’, dessa vez quase gritou. Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo.”

O discurso direto da personagem emerge em “Fracó!”. Contudo, logo em seguida, o emprego do discurso indireto livre em “Agora cumpria ordens; amanhã mandaria, era só uma questão de tempo” reaproxima o discurso da personagem ao do narrador. Vê-se, portanto, um movimento de aproximação e distanciamento do narrador à personagem, mas com predomínio da aproximação, a tal ponto que as vozes do narrador e da personagem, por vezes, parecem fundidas como nos casos dos discursos direto e indireto livre e do discurso indireto analisador do conteúdo empregado para transmitir os pensamentos da personagem.

Distanciando-se dessa personagem e de sua autoconsciência, o narrador informa em estilo protocolar uma nova data “Sábado, 02 de outubro de 1999”, que separa composicionalmente o texto, pois se passará a focalizar outras personagens em um espaço também diverso.

É ainda em discurso protocolar que o narrador trará informações cênicas: “Na redação, o calor era tórrido”. Na sequência, destaca uma personagem, perscrutando seus pensamentos: “O ‘foca’, ainda desacostumado à rotina acelerada de uma redação de jornal, já pensava no próximo feriado”.

Descrevendo o ambiente em que se encontra o jovem repórter, o narrador insere um discurso direto das personagens diretamente “encaixado” em seu discurso:

“Os colegas achavam graça, ‘será que você escolheu a profissão certa?’, perguntavam”.

Esse procedimento se aproxima daquele, destacado por Bakhtin/Volochínov (1929), quando o discurso direto segue imediatamente ao discurso indireto do narrador¹⁰¹. Depois de dar voz às personagens, o narrador retoma a narrativa, centralizando suas descrições na figura do jovem repórter: “Um jornalista não tem fim de semana, nem feriado, mas não era isso o que mais incomodava o foca”.

Aproximando-se cada vez mais da personagem, o narrador começa a descrever em discurso indireto os pensamentos do herói: “A essa altura, tinha realmente dúvidas se havia escolhido a profissão certa, mas menos devido à suposta superatividade que por ver frustrada a imagem que, em seus sonhos juvenis, fazia da profissão [...]”. Depois desse trecho, aparece o sinal gráfico do dois-pontos e a aproximação do narrador à personagem se acentua ainda mais, pois o discurso indireto livre serve tanto à personagem quanto ao narrador: “cobriria uma guerra no Golfo Pérsico ou nas balcãs; anunciaria, em primeira mão, notícia envolvendo um ministro ou chefe de Estado; vaticinaria, com autoridade, sobre um possível naufrágio econômico no país”. Se o discurso pertence ao narrador, a voz parece da personagem, cujos desejos mais íntimos são reproduzidos. Mais uma vez o discurso indireto livre é uma opção do autor para aproximar o discurso do narrador ao discurso da personagem.

Após essa passagem, o narrador se distancia do herói para avaliar em discurso indireto: “Sua mente trabalhava em ritmo mais acelerado que sua rotina suportava”. Porém novamente o discurso indireto livre virá aproximar narrador e personagem em: “Talvez se desse bem como ficcionista”. Essa ocorrência do discurso indireto livre é interessante porque mostra como a aproximação não implica coincidência. Não se sabe se esse “pensamento” é uma opinião do narrador acerca da personagem ou um desejo do herói. Por isso o comentário seguinte do narrador em discurso indireto, “Enquanto isso, ia alimentando uma ou duas histórias na cabeça”, pode ser entendido em duas direções. Pode justificar a opinião do narrador, supondo que talvez a personagem se desse bem como ficcionista e não como repórter, ou explicar o desejo da personagem, que já tinha razões

¹⁰¹ Para mais detalhes, consulte a seção 4.2.6.

para almejar a outra realização profissional. Veja-se que o matiz da personagem é sério em relação a esse desejo, para ela essa outra possibilidade profissional é algo relevante. Já o matiz do narrador é mais irônico. O narrador zomba dessa possibilidade ao criticar, de algum modo, o repórter que mais fantasia – imagina-se dando grandes notícias – do que efetivamente cumpre suas funções.

Dando prosseguimento ao texto, observa-se uma ocorrência de discurso indireto analisador da expressão:

“Quando o editor pediu que ele fosse conferir a ‘tal mancha’ no rio, ele foi com a mesma solícitude indiferente de sempre...”

O discurso indireto analisador da expressão à semelhança do discurso indireto analisador do conteúdo também é introduzido por um verbo *dicendi* e por uma conjunção, conforme mostram o verbo “pediu” e a conjunção “que”. Porém o que faz da passagem um discurso indireto analisador da expressão é justamente a expressão “tal mancha”, oriunda diretamente da voz da personagem. Assim, o discurso é indireto, mas recebe palavras e expressões típicas de alguma personagem.

Fazendo outro recorte cênico e temporal, o narrador informa protocolarmente nova data “Domingo, 03 de outubro de 1999”, mais uma vez marcando composicionalmente uma fragmentação no texto.

Em discurso indireto, o narrador informa que o foca “No dia anterior havia feito inúmeras entrevistas: engenheiros, técnicos, autoridades...”. Passa, então, a focalizar a consciência da personagem através do discurso indireto livre: “Havia a possibilidade de a poluição ter sido intencional, mas tal hipótese, geralmente sussurrada ou dita de modo sorrateiro, parecia causar incômodo”. No trecho não é fácil discernir se se trata de uma reflexão da personagem ou de uma informação que o narrador compartilha com o leitor.

O narrador se distancia da personagem, para informar em discurso indireto: “Apenas o ‘foca’ se interessou pela teoria”. Na sequência, transcreve em discurso direto o pensamento da personagem: “Intencional? Mais de cem pessoas estão sem água, que, misturada a óleo, compõe um conjunto extremamente tóxico. Mas que espécie de intenção é essa?”. Interrompendo esse pensamento, o narrador informa que: “O bip chamava: deveria ir a Paulínia, pois havia uma nova mancha por lá”.

Para fazer novo deslocamento espaço-temporal, o narrador informa protocolarmente outro dia: “Segunda-feira, 04 de outubro de 1999”. O narrador segue, então, descrevendo uma cena que se passa na redação do jornal: “Mal o editor deixara a sala, vieram os colegas felicitá-lo pela reportagem: a matéria seria manchete de primeira página”. Outra vez o uso dos dois-pontos marca um limite, a partir do qual será introduzido um discurso indireto livre, já que não é possível discernir se o enunciado após esse sinal gráfico é uma fala das personagens ou uma informação transmitida pelo narrador.

Já em discurso indireto, o narrador volta as atenções exclusivamente ao “foca”, relatando os sentimentos e lembranças da personagem: “Indiferente à repercussão, o ‘foca’ sentia uma sensação ruim, uma espécie de mau presságio. Lembrara da conversa com os técnicos da Cetesb, da dúvida em colocar ou não a hipótese criminosa na reportagem”. Mas, na sequência, o discurso indireto livre serve para reaproximar o discurso do narrador e da personagem: “Os técnicos falavam com certa reserva, mas bastante convicção. Temiam represálias, mas sabiam o que estavam dizendo”. Nesse fragmento, é difícil traçar um limite entre o que seria a voz da personagem e o relato do narrador a partir dessa voz. Será na sequência que o discurso do narrador, mais uma vez, distancia-se da personagem: “Ao perceberem o interesse do jornalista, todos emudeceram, unânimes. Falando com o engenheiro-chefe, entendeu que nunca se deve dizer tudo o que se sabe”. Porém novamente o discurso indireto livre aparece em “É sensato saber calar”, para ser outra vez seguido por um discurso exclusivamente do narrador: “O jornal sairia na manhã seguinte e ele, arrasado, sentia-se vencido. O telefone tocou.”.

Assim como se viu em relação ao homem de gravata, o emprego alternado do discurso indireto e do discurso indireto livre permite que o narrador ora se afaste ora se aproxime da personagem. Quando se aproxima é para perscrutar seus pensamentos, quando se afasta é para, em geral, trazer informações e indicações necessárias para o progresso do enredo.

Conforme vinha ocorrendo, a indicação “Terça-feira, 05 de outubro de 1999” pontua uma divisão composicional no texto e traz novo espaço e tempo narrativos. Agora o jornalista se encontra em uma espécie de bar, ao qual foi em busca de informações sobre o caso. Segundo informa o narrador:

O “foca” chegava ao lugar marcado com quinze minutos de antecedência. Pelo telefone, a pessoa apenas informou a hora e o local em que deveriam se encontrar. Não se identificou e não disse como estaria. Aparentemente um boteco, como qualquer outro; adentrou o local, relutante entre a curiosidade e a cautela.

No trecho, em discurso indireto, o narrador relata a fala de uma personagem: “apenas informou a hora e o local em que deveriam se encontrar”. Embora o verbo *dicendi* “informou” não solicite (necessariamente) a conjunção “que”, a ocorrência está próxima ao discurso indireto analisador do conteúdo, quando é veiculado “o quê” o outro disse, sem tanta atenção ao “como” isso teria sido dito. Depois o narrador retoma sua condução do enredo, para informar: “Aparentemente um boteco, como qualquer outro; adentrou o local, relutante entre a curiosidade e a cautela”.

Após essa colocação, o narrador reaproxima-se do “foca” para lhe desvendar os pensamentos:

“Sabia que ter insinuado a hipótese criminosa em sua matéria havia irritado imensamente as autoridades locais, que temiam que a população imaginasse que pudesse estar havendo perda de controle. Quem mais ele teria irritado?”

O discurso indireto livre é novamente empregado para figurar a representação das vozes internas da personagem, sugerindo ser esse tipo de discurso bastante propício para a representação do microdiálogo no interior da autoconsciência das personagens.

Deixando de relatar as vozes que habitam a autoconsciência da personagem, o narrador informa que o herói:

Ao sentar-se à mesa recebeu um bilhete que o mandava subir. Obedeceu, cauteloso. No andar superior, conversou com uma pessoa que, por sua vez, conduziu-o a outra sala. Estava começando a assustar-se. A sala estava escura, e ele não podia ver quem lá estava. Apenas ouvia uma voz que o advertia a não fazer perguntas. A voz o informou de que um grupo, politicamente oposto ao governo vigente, tentava sabotá-lo poluindo criminosamente o rio, o que, além de indispor a simpatia da população contra as autoridades, traria um grande prejuízo econômico à cidade. Falou mais, e o jornalista ouvia, eufórico, entendendo a dimensão do que ouvia. Ao sair do prédio, uma bala atingiu-o pelas costas. Seu corpo, por ali mesmo, desapareceu.

O narrador, assim, informa certas ações “recebeu um bilhete”, “Obedeceu, cauteloso”, “Ao sair do prédio, uma bala atingiu-o pelas costas. Seu corpo, por ali mesmo, desapareceu”. Mas o principal são os diálogos que permeiam e dão sentido a essas ações. No bilhete estava presente uma voz “que o mandava subir”. “Mandar” nesse caso é veiculado como um verbo *dicendi* e esse trecho pode ser considerado um discurso indireto analisador do conteúdo, embora nesse caso sem o “que”, em uma espécie de discurso que proponho denominar discurso indireto analisador do conteúdo sintético.

Diferentemente de uma construção em discurso indireto analisador do conteúdo como “mandava que subisse”, no discurso indireto analisador do conteúdo sintético a opção pelo verbo no infinitivo – “subir” – permite dispensar a conjunção “que”, originando uma forma sintética.

Outro exemplo de discurso indireto analisador do conteúdo sintético seria “Apenas ouvia uma voz que o advertia a não fazer perguntas”. Em discurso indireto analisador do conteúdo ter-se-ia algo como “Apenas ouvia uma voz que o *advertia que* não fizesse perguntas”.

Além desses exemplos, no excerto a seguir vê-se o discurso indireto analisador do conteúdo empregado para representar (suscintamente) o “conteúdo” de certas vozes em um diálogo: “A voz o *informou* de que um grupo, politicamente oposto ao governo vigente, tentava sabotá-lo poluindo criminosamente o rio, o que, além de indispor a simpatia da população contra as autoridades, traria um grande prejuízo econômico à cidade” (grifo nosso). O verbo *dicendi* “informou” introduz as vozes reportadas de uma maneira talvez mais sucinta do que seria a representação de um diálogo composicionalmente expresso. Essa brevidade é benéfica a um autor que tem um tempo e um espaço composicional restritos para desenvolver seu texto.

Encerrando a narrativa, há um último deslocamento de tempo e espaço, marcado pela informação protocolar “Quarta-feira, 06 de outubro de 1999”, que serve também para estabelecer uma divisão composicional no texto.

Nesse novo espaço, o narrador informa que “O rapaz afrouxava a gravata”, para logo em seguida, através de discurso indireto livre, aproximar-se da personagem e relatar as

vozes de seus pensamentos: “Apenas cumprira ordens. O ‘tal jornalista’ bem que havia provocado. É assim. Hoje se obedece; amanhã se manda. Cada um em seu lugar”.

Esse discurso indireto livre expõe certa proximidade entre o narrador e a personagem, já que é difícil discernir por índices linguísticos a quem pertence a enunciação. Porém, em termos dos acentos que recobrem o enunciado, é possível dizer que o acento de auto-justificação da personagem não é o mesmo do narrador, que talvez não concorde com a personagem e muito menos precisa se auto-justificar.

Interessante também notar que a expressão “tal jornalista” aparece entre aspas, assemelhando-se ao que Bakhtin/Volochínov (1929) denominam discurso indireto analisador da expressão. Nesse caso, porém, é um discurso indireto livre em que aparece essa expressão típica de uma personagem. Seria, talvez, o caso de se falar em discurso indireto livre analisador da expressão.

Ao examinar esse texto, procurei passar por quatro aspectos: (i) a orientação do discurso, (ii) o *locus* dos enunciados, (iii) a amplitude do diálogo e (iv) os tipos e variantes de discurso empregados na textualização das relações dialógicas.

Em relação ao primeiro ponto, destaquei, assim como em relação à redação anterior, que as palavras referenciais das personagens são, do ponto de vista do narrador, discursos objetificados. Apontei também que o próprio discurso do narrador é objetificado, pois está a serviço da voz do autor. Porque no discurso do narrador se integra também a voz do autor, este seria um discurso bivocal. A propósito, um discurso bivocal de orientação única, já que a voz do autor e do narrador estão orientadas para o mesmo fim, a voz do narrador está orientada para o fim ao qual indica o autor.

Um ponto interessante nesta redação é a ocorrência da polêmica aberta que o homem de gravata trava com discursos que classifica como “pseudo-moralistas”. Essa orientação polêmica do discurso faz dele um discurso bivocal de tipo ativo, quando a voz do outro “ativamente” modifica os rumos da enunciação do eu.

Em termos das unidades composicionais do discurso, observaram-se alguns discursos exclusivamente do narrador e certos diálogos entre as personagens, sendo esses diálogos não composicionalmente expressos, mas principalmente sugeridos por indicações do narrador. De modo geral, o que mais chama atenção no texto é o grande espaço

composicional dedicado à autoenunciação interior de duas personagens, do jovem repórter e do capataz. Uma autoenunciação que não é “pura”, pois por vezes se conjuga ao discurso do narrador, gerando grande dificuldade para discernir o que seria exclusivamente a unidade da autoenunciação do herói e o que seria a unidade do discurso do narrador.

Essa grande ênfase na autoenunciação de alguns heróis explica, inclusive, a importância que os microdiálogos têm na redação. Focalizando a autoconsciência das personagens, o narrador mostra os diálogos delas com vozes mais próximas – como as dos técnicos com os quais fala o jovem repórter – ou com vozes sociais mais amplas – como as crenças cristãs que o “homem de gravata” refuta. A propósito, isso mostra alguma integração entre os microdiálogos e os diálogos das personagens, uma vez que os microdiálogos são alimentados por vozes que as personagens ouvem (ou leem) na interação com outros sujeitos. As vozes dos técnicos da Cetesb influenciam os pensamentos do “foca”. O homem de gravata dialoga com crenças sociais com as quais teve progresso contato, ainda que esse contato não seja mostrado na redação.

Interessante notar ainda que, no caso do diálogo com as vozes sociais que pregam a resignação humana ou as que justificam atos pouco éticos, a partir de certo darwinismo social, há uma integração entre microdiálogo, diálogos e grande diálogo da época. Tanto são vozes sociais as que pregam a resignação quanto as que procuram justificar quaisquer atos, até os pouco éticos, em prol da “sobrevivência” social do homem. Essas vozes participam do “grande diálogo da época” (BAKHTIN, 1929/1963), são discursos sociais correntes. Esses discursos sociais amplos são, muitas vezes, disseminados e repetidos em textos e em falas, em diálogos. Assim, é possível imaginar um caminho que vai de ideias sociais correntes, que são veiculadas em diálogos composicionalmente expressos e que acabam adentrando o microdiálogo do homem de gravata.

O predomínio dos microdiálogos na autoconsciência das personagens explica ainda o extensivo uso do discurso indireto livre, através do qual o narrador pode se aproximar do discurso interior das personagens. A autoenunciação das personagens e o discurso do narrador podem se integrar através desse discurso, que serve a ambas as vozes.

Por meio de diversos tipos de discurso, através das singulares unidades composicionais, atingindo diferentes amplitudes de diálogo, as palavras dos partícipes da narrativa se cruzam e se confrontam nas relações dialógicas constitutivas do texto.

5.3 ANÁLISE DA NARRATIVA 3

Dando prosseguimento à análise de narrativas, examino uma terceira redação (COMVEST, 2000, p. 47-152)¹⁰²:

Um fiasco de enigma

3 quilômetros de extensão. Era o que a notícia no jornal denunciava. A mancha de óleo que surgia no rio Atibaia era enorme e ele era um detetive ignorado nacionalmente e que nunca havia solucionado um caso que tivesse um raio de mais de 100 metros. Era muita honra. Ora! Maurício Fiasco. O próprio nome declarava seu desempenho em qualquer situação. Conseguira afastar inúmeros clientes em toda sua carreira, mas estava disposto a dar uma reviravolta em sua profissão.

Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!

A Cetesb o contratara para descobrir a causa das manchas. Dentro de 15 dias haveria uma reunião com o subgerente da Cetesb e sua equipe para ver os principais pontos do fato.

15 dias era muito tempo... a população se queixava, pois a suspensão do abastecimento de água estava comprometendo a vida de cerca de 100 mil pessoas, moradores.

Maurício Fiasco e a equipe da Cetesb iam todos os dias às margens do rio Atibaia verificar o estado. Os aparelhos mostravam a impureza da água. Um dos membros da

¹⁰² A redação já reproduzida anteriormente (a partir da página 88) para ilustrar a questão do discurso provocante do narrador.

equipe insistiu na notícia de jornal e disse que realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico.

Mas era uma afirmação precoce, Fiasco preferiu não sustentá-la.

10 dias se passaram e o detetive não desvendara nada a respeito do crime ambiental. Estava com medo de enfrentar o subgerente e não alcançar a desejada fama. Confirmara, portanto, novamente seu nome: Fiasco.

Decidiu redobrar seu empenho. Não tinha mais almoço, nem sono. Qualquer descanso era sinônimo de preguiça.

Foi até a Estação de Tratamento de Água I, recolheu informações sobre o rio Atibaia desde 1995 e concluiu que fatos semelhantes aconteciam todos os anos e na mesma época, outubro. Pesquisou, entrevistou funcionários que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos e viu que os produtos mudavam todos os anos. Dessa vez era muito grave, porque envolvia um número maior de moradores prejudicados. O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo.

Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!

Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Mas não tinha provas concretas para acusá-lo. Faltavam apenas 3 dias para a reunião! Desespero! E fama de Maurício? A sua chance.

Esperou amanhecer e foi à Cetesb. Bateu à porta do subgerente e pediu um minuto de seu tempo. Tentou de todas as formas expor suas ideias sem agressão, mas várias vezes fugiu ao controle.

O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. Contratamos 3 detetives, sem que nenhum soubesse da existência dos outros 2. Fizemos o possível para que as coisas saíssem como o presidente da Cetesb planejava. Os outros dois

detetives são muito melhores que você. A carreira deles é brilhante! Você é um... fiasco, digamos assim! E me entristeço a falar, mas realmente foi o que nos deu mais trabalho. Esse escândalo causado durante os 5 anos com produtos diferentes era uma forma de desviar a atenção da população, enquanto nossa empresa desviava uma quantia significativa de dinheiro à Suíça. Não sou mais do que um subgerente. Fecho meus olhos e ignoro as atitudes financeiras do presidente desse órgão. Não tenho nenhum envolvimento, mas sei dos mínimos detalhes. Creio que como um detetive digno de ser chamado de brasileiro... hmmm! aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

Maurício, boquiaberto... negou os luxos oferecidos, denunciou à imprensa e à polícia a atitude da Cetesb. Ganhou fama, secretária e celular. Mudou principalmente o sobrenome... não era mais um fiasco. Chama-se Maurício Brasil.

No que se refere à orientação da palavra, destaca-se um único discurso expressamente referencial, a longa fala do subgerente da Cetesb:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. Contratamos 3 detetives, sem que nenhum soubesse da existência dos outros 2. Fizemos o possível para que as coisas saíssem como o presidente da Cetesb planejava. Os outros dois detetives são muito melhores que você. A carreira deles é brilhante! Você é um... fiasco, digamos assim! E me entristeço a falar, mas realmente foi o que nos deu mais trabalho. Esse escândalo causado durante os 5 anos com produtos diferentes era uma forma de desviar a atenção da população, enquanto nossa empresa desviava uma quantia significativa de dinheiro à Suíça. Não sou mais do que um subgerente. Fecho meus olhos e ignoro as atitudes financeiras do presidente desse órgão. Não tenho nenhum envolvimento, mas sei dos mínimos detalhes. Creio que como um detetive digno de ser chamado de brasileiro... hmmm! aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

Nessa fala, há “objetos” discursivos tais como os dados sigilosos acerca da poluição do rio e a contratação de mais dois investigadores, além de outros relacionados ao esclarecimento do derramamento de óleo no rio.

Esse discurso, porém, não é apenas referencial, uma vez que está voltado dialogicamente para Maurício, responde aos questionamentos dele. Como já afirmado, é bastante difícil conceber qualquer discurso como unicamente referencial.

Além disso, esse discurso, referencial do ponto de vista da personagem, é, ao mesmo tempo, um discurso objetificado pela perspectiva do narrador, para quem esse discurso é um objeto.

Há outras passagens que até poderiam ser consideradas discursos objetificados, caso se as entenda como discursos da personagem. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho:

“Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”

Caso se considere esse trecho como um discurso da personagem, os objetos do discurso seriam, por exemplo, “uma secretária”, “um celular”, “a fama”. Contudo esse trecho apresenta um imbricar entre a voz da personagem e do narrador, sendo difícil supô-lo exclusivamente daquela.

Logo após esse trecho, novamente os limites entre a voz da personagem e do narrador são tênues:

“A Cetesb o contratara para descobrir a causa das manchas. Dentro de 15 dias haveria uma reunião com o subgerente da Cetesb e sua equipe para ver os principais pontos do fato”.

Se a primeira frase seria do narrador que reporta, em terceira pessoa, um fato da vida de Policarpo, na segunda não está claro se é ainda o narrador que detalha esse acontecimento ou se é Maurício que relata quando seria a reunião.

Ainda sem uma definição clara a respeito de a quem pertenceria a voz, a narrativa prossegue:

“15 dias era muito tempo... a população se queixava, pois a suspensão do abastecimento de água estava comprometendo a vida de cerca de 100 mil pessoas, moradores”.

Essa colocação pode ser uma reflexão da personagem ou uma informação do narrador.

Mais à frente na narrativa ainda aparecerão trechos em que a voz do narrador e da personagem estão próximas. Depois de descrever as descobertas de Maurício sobre os recorrentes fatos envolvendo a poluição do rio ou a personagem pensa ou o narrador pondera:

“Dessa vez era muito grave, porque envolvia um número maior de moradores prejudicados”.

É ainda mais revelador olhar para a frase seguinte: “O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo”. Se o trecho “O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo” pode ser uma observação da personagem ou uma informação do narrador, as reticências marcam uma divisão, a partir da qual a voz é da personagem: “escândalo?? Isso mesmo”. É a personagem que se indaga a respeito do “escândalo”. É a personagem que responde a si mesma, confirmando sua suspeita. Nesse caso, ocorrem na mesma frase diferentes orientações do discurso. Até as reticências o discurso pode ser referencial da personagem ou bivocal de orientação única do narrador. A indistinção entre narrador e personagem nesse caso não permite que se afirme ser o discurso deste ou daquele tipo. Aliás, o mais interessante não é discernir entre esses discursos, mas observar sua sobreposição.

Mas a possibilidade de que o trecho anterior às reticências pertença ao narrador faz ver que, mesmo nos limites de uma única frase, é possível um deslocamento da orientação da palavra, que passaria de discurso bivocal de orientação única do narrador para discurso referencial da personagem. Esse deslocamento é particularmente evidenciado pelas reticências, que marcam um desvio na orientação da palavra. É como se esse recurso gráfico fosse empregado pelo narrador para ceder a voz exclusivamente à personagem.

De todo modo, o trecho após as reticências não recebe aspas, as quais assinalariam mais evidentemente a voz da personagem. Talvez porque a enunciação seja da personagem, mas o narrador ainda permaneça próximo.

Essa proximidade será acentuada na sequência, quando em discurso indireto livre vêm as frases “Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!” e “Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente!”. A primeira frase pode ser uma reflexão da personagem ou uma informação do narrador, o que

levaria a caracterizar esse enunciado, respectivamente, como discurso referencial ou como discurso bivocal de orientação única. Já a interrogação e sua resposta poderiam ser consideradas discursos do narrador por não possuírem marcas linguísticas (flexões verbais ou índices de pessoa) que as tributem à personagem. Porém, “conforme o sentido”, são claramente enunciações da personagem, que reflete consigo. O discurso indireto livre, amplamente empregado nesta redação, mostra que, ao conjugar as vozes de narrador e personagem, esse tipo de discurso poderia ser considerado como referencial, da perspectiva da personagem, ou bivocal de orientação única, se entendido como discurso do narrador.

O trecho seguinte também mostra o narrador próximo à personagem, de tal modo que parece dialogar com ela:

“Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso”.

O “Não” pode ser uma resposta de Maurício à sua própria dúvida acerca do subgerente ou expressar a opinião do narrador. Na sequência, após as reticências, o narrador informa: “era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco”. Na frase novamente as reticências marcam uma passagem de voz, agora da personagem para o narrador, caso se considere que o “Não”, é uma colocação da personagem, após a qual segue a ressalva do narrador.

A frase seguinte “Muito óbvio” em discurso indireto livre favorece ainda a proximidade entre narrador e personagem, pois esse enunciado pode pertencer aos dois. Interessante notar, a propósito, que a frase a seguir se inicia como um discurso do narrador e termina como um discurso da personagem: “Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro!”. Inversamente ao que aconteceu na outra frase, as reticências agora marcam a passagem do discurso do narrador para o da personagem. O narrador ajuíza que “Maurício não podia negar que era um fiasco”, mas como que respondendo a essa colocação do narrador, a voz da personagem aparece para pontuar “mas, claro!”. Essa locução interjetiva parece vir da personagem, surpresa diante de suas reflexões. Dando prosseguimento a essas elucubrações da personagem, esclarece-se a constatação de Maurício: “O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de

desvendar o caso”. Índices linguísticos de terceira pessoa, como, por exemplo, o pronome “o” em “o contratara”, mostram ser esse discurso veiculado pelo narrador, mas seu sentido é da personagem, que justifica sua suposição por imaginar o terem contratado já afiançados em sua suposta falta de capacidade. Aliás, quando fala a respeito disso, a personagem está, em certo sentido, respondendo também à enunciação do narrador que afirmara: “Maurício não podia negar que era um fiasco”.

Nesse breve parágrafo da redação há sucessivas alternâncias da voz da personagem para a voz do narrador e deste para a personagem. Isso implica que ora o discurso seja referencial, quando é da personagem, ora seja bivocal de orientação única, quando é do narrador. Porém, se várias vezes já se afirmou que é difícil julgar o discurso da personagem como exclusivamente referencial, ainda mais neste caso, pois o discurso da personagem está em interação com o discurso do narrador.

Caso se aceite a hipótese de que a voz da personagem, em algum sentido, responde às colocações do narrador, ter-se-ia uma espécie de diálogo, estando a voz da personagem orientanda enquanto réplica às observações do narrador. A voz da personagem não mais seria, assim, meramente referencial, mas um discurso bivocal de tipo ativo, voltado à enunciação do outro, ao qual refuta.

Aliás, quando está em interação com o discurso da personagem, o discurso do narrador é também um discurso bivocal de tipo ativo, pois se coloca como que em diálogo com a personagem. Nas passagens em que há interação entre a voz da personagem e a voz do narrador, esta é, ao mesmo tempo, um discurso bivocal de tipo ativo, ao dialogar com a personagem, e um discurso bivocal de orientação única, quando serve aos desígnios do autor.

De todo modo, se na redação é marcante a interação entre narrador e personagem, ainda assim há discursos do narrador dirigidos “protocolarmente” para informar algo. Veja-se, por exemplo, trechos como: “Maurício Fiasco e a equipe da Cetesb iam todos os dias às margens do rio Atibaia verificar o estado. Os aparelhos mostravam a impureza da água” e “Esperou amanhecer e foi à Cetesb”. Nos exemplos, o discurso do narrador é bivocal de orientação única, pois sua voz serve à voz do autor e à sua orientação, serve como

instrumento para informar aspectos imprescindíveis para o acompanhamento e desenvolvimento da narrativa.

Em geral, porém, o mais flagrante na redação é uma íntima interação entre o narrador e a personagem Maurício, havendo uma constante alternância na orientação das palavras. A proximidade das vozes de narrador e autor mostra também a fragilidade de qualquer separação estanque entre as orientações das palavras, cujo sentido de orientação por vezes flutua. Conforme se viu, às vezes em uma mesma frase as palavras mudam de orientação, como acontece se a voz passa do narrador à personagem ou desta àquele.

Esse primeiro ponto, o da orientação da palavra, relaciona-se intimamente com o segundo ponto da análise proposta, a questão das unidades composicionais que compõem a narrativa. Para Bakhtin, essas unidades são a autoenunciação do herói, o discurso do narrador e o diálogo das personagens.

O exemplo mais claro de autoenunciação de uma personagem é justamente o discurso referencial do subgerente da Cetesb, cuja voz é representada em discurso direto:

O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada:
– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. [...] ¹⁰³
Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

Após o travessão tem-se a representação da longa fala da personagem, da sua autoenunciação, da sua voz. O discurso direto facilita que se entenda esse discurso como pertencente à personagem, como sendo uma autoenunciação dela.

Outro exemplo de autoenunciação estaria no trecho a seguir:

“Um dos membros da equipe insistiu na notícia de jornal e disse que *realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico*” (grifo nosso).

Nesse caso, após o verbo *dicendi* “disse” e a conjunção “que” vem em discurso indireto a autoenunciação de uma personagem, supostamente o que ela disse.

¹⁰³ Abrevio a fala, por já ter sido transcrita anteriormente.

Por sua vez, a unidade composicional do discurso do narrador é vista em trechos como “Maurício Fiasco e a equipe da Cetesb iam todos os dias às margens do rio Atibaia verificar o estado. Os aparelhos mostravam a impureza da água” e “Esperou amanhecer e foi à Cetesb”.

Já em termos da unidade composicional representada pelos diálogos da personagem, a fala que mais explicitamente está em um desses diálogos é a anteriormente reproduzida autoenunciação do subgerente da Cetesb, que responde às acusações de Maurício. Essas acusações, contudo, são apenas sugeridas através do discurso do narrador, que informa: “O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada”.

Outra fala de personagem que integraria um diálogo está presente no trecho:

“Um dos membros da equipe insistiu na notícia de jornal e disse que realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico”.

Em discurso indireto, a fala reportada dessa personagem supostamente integra um diálogo, já que ela procura convencer a outros, propondo “anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico”.

Essas ocorrências, porém, não chegam a se caracterizar totalmente como diálogos entre as personagens, na medida em que apenas a fala de uma personagem é representada, sendo que para o diálogo se esperaria no mínimo a interação entre duas vezes representadas.

Há também outros trechos da narrativa em que se sugere ter havido diálogos entre as personagens, como, por exemplo:

Foi até a Estação de Tratamento de Água I, recolheu informações sobre o rio Atibaia desde 1995 e concluiu que fatos semelhantes aconteciam todos os anos e na mesma época, outubro. Pesquisou, entrevistou funcionários que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos e viu que os produtos mudavam todos os anos.

e

Esperou amanhecer e foi à Cetesb. Bateu à porta do subgerente e pediu um minuto de seu tempo. Tentou de todas as formas expor suas ideias sem agressão, mas várias vezes fugiu ao controle.

Para recolher as informações de que precisava, provavelmente Maurício dialogou com vários sujeitos, tanto que o narrador informa ter a personagem entrevistado “funcionários que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos”. Também é através do diálogo que Maurício procura conversar com o subgerente da Cetesb, tentando “de todas as formas expor suas ideias sem agressão”.

Nesses trechos, porém, a unidade composicional do diálogo vem integrada à unidade composicional do discurso do narrador, que relata ou sugere esses diálogos, de tal modo que essas unidades ocorrem em interação. Essa interação, aliás, é observada também entre a autoenunciação das personagens e os diálogos, já que os dois exemplos anteriores de autoenunciação – a longa fala do subgerente da Cetesb e o discurso reportado do funcionário que insiste em divulgar ter sido o óleo disperso a partir de esgoto doméstico – aparecem, na redação, em diálogos. Assim, para a unidade composicional do diálogo confluem autoenunciações de personagens.

Aliás, algo interessante na redação é justamente a interação entre a unidade composicional do discurso do narrador e a unidade composicional da autoenunciação da personagem Maurício. Conforme já apontado, a voz do narrador está tão próxima a essa personagem que, por vezes, há uma espécie de sobreposição dessas unidades composicionais.

Veja-se, por exemplo, o trecho a seguir:

Conseguira afastar inúmeros clientes em toda sua carreira, mas estava disposto a dar uma reviravolta em sua profissão.
Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!

O narrador relata os desejos de Maurício, mas de tal modo que soa como sendo a própria voz de Maurício. Os índices linguísticos, como os pronomes e as flexões verbais em terceira pessoa, “sua” e “estava”, por exemplo, mostram que o discurso pertence à instância do narrador, mas seu conteúdo e sentido são da personagem. É a personagem que sonha com a fama, com uma secretária e um celular.

Há de certo modo uma sobreposição de duas unidades composicionais, a unidade do discurso do narrador e a unidade da autoenunciação da personagem, cujos sonhos e desejos

íntimos são transmitidos pelo narrador, de tal maneira que parecem provir da própria voz da personagem.

Em outros trechos também é possível ver um cruzamento do discurso da personagem e do discurso do narrador. Veja-se, por exemplo, os fragmentos a seguir:

O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo.

Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!

e

Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Como já adiantado, as reticências servem nos dois casos como uma espécie de limite entre a voz do narrador e a voz da personagem. No primeiro fragmento, o narrador vem descrevendo os pensamentos de Maurício até que, a partir das reticências, a enunciação seria exclusivamente da personagem. Já no segundo fragmento a ordem dessas unidades composicionais é inversa. Inicialmente o trecho “Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente!” representaria a voz da personagem, suas reflexões. Então, em “Não!” as unidades composicionais da autoenunciação da personagem e do discurso do narrador se cruzam, pois a negativa pode ser uma ponderação de Maurício ou um comentário do narrador, que, aliás, após as reticências se distancia da personagem, para jogar os atos dela.

Contudo em “Muito óbvio” novamente a unidade do discurso da personagem e a unidade da autoenunciação da personagem aparecem fundidas, ou melhor, indistintas. O comentário “Muito óbvio” pode ser um juízo do narrador acerca da personagem, assim como uma constatação da própria personagem. Nesse caso, é importante notar, o discurso indireto livre coloca em jogo não apenas duas vozes, mas duas unidades composicionais. A propósito, esse exemplo é ainda mais ilustrativo dessa indistinção ou sobreposição de vozes e unidades composicionais por se tratar de uma frase nominal, em que não há índices de pessoa, que possam indicar pertencer o discurso ao narrador ou à personagem.

Depois desse comentário, “Muito óbvio”, segue-se um discurso do narrador: “Maurício não podia negar que era um fiasco...”, porém novamente as reticências abrirão espaço para a autoenunciação da personagem: “mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso”. Mesmo sendo essa autoenunciação reportada e não um discurso direto da personagem, é difícil não vê-la como uma voz da personagem. A personagem é que reflete consigo, como mostra a expressão interjetiva “mas, claro!”, a partir da qual segue a explicação do porquê o subgerente o contratara.

Observa-se, assim, na redação uma constante alternância de unidades composicionais e até de sobreposições dessas unidades, quando o discurso do narrador e da personagem praticamente se misturam.

Aliás, esse procedimento do narrador abrir espaço para a voz da personagem, a qual parece responder ao seu discurso, ou o próprio narrador parecer responder ao discurso da personagem se aproxima do que Bakhtin (1929/1963) chama de “discurso provocante”, presente em algumas obras de Dostoiévski. O discurso do narrador é considerado provocante quando a “narração no seu todo [...] está endereçada dialogicamente ao herói” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 291), quando as palavras do narrador se voltam ao herói, buscando provocá-lo, como se ambos dialogassem.

Para que isso ocorra, é necessário que o narrador esteja próximo à personagem, já que a possibilidade de qualquer diálogo entre eles depende dessa proximidade, pois o narrador não falará do herói, mas com o herói. É como se as palavras do narrador se dirigissem (ironicamente) à personagem.

O exemplo comentado anteriormente ilustra essa atitude “provocante” do narrador, pois as reticências permitem que as falas de narrador e personagem se oponham.

Um terceiro aspecto a ser examinado na redação é a questão da amplitude do diálogo: os microdiálogos, os diálogos composicionalmente expressos e o grande diálogo.

No texto estão presentes alguns diálogos interiores de Maurício Fiasco, como se vê no trecho a seguir:

“Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”

Embora expressa pelo discurso do narrador, representa-se a voz da personagem no interior de sua autoconsciência. Em seu diálogo interior, Maurício sonha com a fama, com uma secretária, com um celular; sonha, enfim, não depender mais da mãe. Esses desejos da personagem, embora implicitamente, dialogam com vozes que o desqualificam enquanto profissional.

Observe-se outro exemplo de microdiálogo:

Dessa vez era muito grave, porque envolvia um número maior de moradores prejudicados. O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo.

Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!

Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Mas não tinha provas concretas para acusá-lo. Faltavam apenas 3 dias para a reunião! Desespero! E fama de Maurício? A sua chance.

No longo trecho, observa-se a voz interior de Maurício, suas dúvidas e pensamentos. No interior de sua autoconsciência a personagem cria hipóteses acerca da conspiração por trás do “escândalo” do derramamento de óleo. Maurício supõe que “a chave do enigma” era “causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!”. Continua ainda em suas inquietações e se pergunta: “Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente!”. Rejeita essa suposição “muito óbvia”, para depois refletir melhor: “mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso”. Como não tinha “provas concretas para acusá-lo”, o herói se desespera, vendo esvair-se seu sonho de fama.

Na representação da autoconsciência da personagem, porém, não é apenas a voz de Maurício que aparece, pois, vez por outra, o discurso do narrador surge para acintosamente provocar a personagem, para zombar de suas palavras, para ironizar seus desejos. Esse “narrador provocante” não deixa, por exemplo, de escarnecer da obviedade da hipótese

imaginada pela personagem acerca da convivência do subgerente na poluição do rio e sintetiza “Maurício não podia negar que era um fiasco”. Descrevendo a personagem aflita diante do impasse de não ter “provas concretas” para acusar o subgerente, o narrador pontua o estado emocional de Maurício: “Desespero! E fama de Maurício? A sua chance”. Se a personagem estava realmente desesperada, seriamente preocupada com sua chance de alcançar a fama, o acento do narrador recobre esses enunciados em um sentido bastante diverso, na medida em que se diverte com o sofrimento da personagem e escarnece de suas pretensões.

A integração das palavras do narrador na autoconsciência de Maurício possibilita uma espécie de diálogo entre as vozes de narrador e de personagem. Essa integração também é vista e valorizada por Bakhtin em certas obras dostoiévskianas. Cite-se, por exemplo, o discurso do narrador de *O duplo* que, frequentemente, volta-se à Goliádkin.

Além dos diálogos interiores, também há na redação referências a diálogos exteriores. Observe-se, por exemplo, os trechos a seguir:

(i) Um dos membros da equipe insistiu na notícia de jornal e *disse que* realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico.

(ii) Foi até a Estação de Tratamento de Água I, *recolheu informações* sobre o rio Atibaia desde 1995 e concluiu que fatos semelhantes aconteciam todos os anos e na mesma época, outubro. Pesquisou, *entrevistou funcionários* que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos e viu que os produtos mudavam todos os anos.

(iii) Esperou amanhecer e foi à Cetesb. Bateu à porta do subgerente e *pediu um minuto de seu tempo*. *Tentou de todas as formas expor suas ideias sem agressão*, mas várias vezes fugiu ao controle. (grifo nosso)

Nos trechos, embora nenhuma palavra de personagens seja reproduzida diretamente, subtende-se que houve diálogos entre elas. No primeiro fragmento, em conversa com outras pessoas, entre as quais se encontra Maurício Fiasco, um técnico da Cetesb sugere uma “saída” para o caso. No segundo excerto, as informações recolhidas por Maurício provavelmente foram conseguidas em conversas, até mesmo porque “entrevistou funcionários”. Por fim, no último fragmento o narrador reporta (e resume) a voz de Maurício que está em diálogo com o subgerente da Cetesb.

A propósito é justamente a resposta desta personagem que caracteriza a única fala diretamente representada em algo próximo a um diálogo composicionalmente expresso:

O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. [...] ¹⁰⁴. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

A resposta às acusações de Maurício é representada como um discurso direto do subgerente. Depois dessa fala, em discurso indireto, o narrador reporta a reação e a resposta de Maurício: “Maurício, boquiaberto... negou os luxos oferecidos, denunciou à imprensa e à polícia a atitude da Cetesb”.

A fala direta do subgerente da Cetesb está, portanto, entre duas enunciações de Maurício, ambas reportadas em discurso indireto. É difícil classificar essa interação entre as vozes como “diálogo composicionalmente expresso”, já que para tal seriam precisas, ao menos, duas falas diretas de duas personagens distintas. Nesse exemplo, apenas uma personagem fala e sua voz direta está em interação não com o discurso de outra personagem, mas com o discurso do narrador, que reporta a voz do interlocutor.

Aspecto bastante relevante a ainda se considerar na fala do subgerente é seu caráter de “discurso penetrante” ¹⁰⁵, (BAKHTIN, 1929/1963). A personagem portadora desse discurso consegue sondar as vozes e desejos interiores de outras personagens. É isso que ocorre, quando o subgerente alude a Maurício que “como um detetive digno de ser chamado de brasileiro [...] aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico”, pois assim o investigador teria a “fama desejada”, “clientes a seus pés, uma secretária e um celular”. É como se o subgerente adivinhasse os sonhos de Maurício, desde o início do texto caracterizado por desejar que os clientes tivessem “que marcar hora para visitá-lo”, ambicionando ter “uma secretária e um celular” e não viver mais “às custas de sua mãe viúva”.

¹⁰⁴ Abrevio o trecho, anteriormente reproduzido.

¹⁰⁵ Não confundir “discurso penetrante” com “discurso provocante”. A respeito ver nota 47.

Há, assim, uma coincidência entre os devaneios de Maurício e a proposta do subgerente. Não se trata apenas de um diálogo entre as personagens, mas de uma voz direcionada ao microdiálogo do outro. O discurso penetrante expõe uma integração entre o microdiálogo e o diálogo das personagens.

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 47), Dostoiévski:

[...] construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo adentra o interior, cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mínimo da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isso já é o “microdiálogo”, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski.

Nos romances dostoiévskianos observa-se uma integração entre o microdiálogo e o diálogo composicionalmente expresso, à medida que as falas presentes nos diálogos adentram “o interior”, penetram na autoconsciência do herói, imiscuem-se em seus diálogos interiores. A redação “Um fiasco de enigma” também apresenta, em certo sentido, essa integração, pois as falas do subgerente, expressas em um diálogo, dirigem-se a desejos e vozes presentes no microdiálogo de Maurício.

Entretanto, não é possível ver na redação o “grande diálogo” de fala Bakhtin, até mesmo porque esse grande diálogo é característico do gênero “romance”. Mesmo que seja possível ocorrer em outros gêneros, a relativamente curta redação não é um gênero que propicie ao autor todas as possibilidades do romance, entre as quais executar a passagem das ideias e das vozes das personagens por várias bocas. Para que isso ocorresse, seria necessário um espaço composicional mais extenso, o que não é o caso da redação.

O desejo de Maurício, por exemplo, aparece na boca do subgerente, mas a interação entre microdiálogo e diálogo para por aí. Não se destacam os microdiálogos de outras personagens, tampouco há ocorrência de outros diálogos diretos em que essas vozes-ideias pudessem novamente ser debatidas. Isso, claro, não é um demérito da narrativa, mas uma restrição do próprio gênero.

Por fim, analiso como as singulares orientações das palavras, as díspares unidades composicionais do discurso, as diversas amplitudes do diálogo são textualizadas por meio de diferentes tipos e variantes de discurso.

A redação se inicia com a frase “3 quilômetros de extensão”, um discurso indireto do narrador que reporta uma informação da notícia que integra a proposta de redação. Ainda em discurso indireto o narrador esclarece que a informação da frase inicial era “o que a notícia no jornal denunciava”, expondo claramente se tratar de um discurso reportado. O narrador estabelece, então, uma comparação entre a notícia que informava sobre uma enorme “mancha de óleo que surgia no rio Atibaia” e a personagem principal, “um detetive ignorado nacionalmente e que nunca havia solucionado um caso que tivesse um raio de mais de 100 metros”. Nota-se já a ironia desse narrador que coteja a extensão da mancha – “enorme”, “3 quilômetros” – com a limitada atuação do detive, cujos casos nunca passaram “de 100 metros”. Em um comentário evidentemente irônico, o narrador observa que isso “Era muita honra”, quando não era honra alguma ter uma vida profissional tão restrita.

Assim será apresentada, nomeada e descrita, em discurso indireto, a personagem: “Ora! Maurício Fiasco. O próprio nome declarava seu desempenho em qualquer situação. Conseguiu afastar inúmeros clientes em toda sua carreira, mas estava disposto a dar uma reviravolta em sua profissão”.

Já ao final desse trecho, todavia, o discurso pleno do narrador parece ceder lugar para a voz da personagem. Embora ainda seja um discurso indireto do narrador, em “estava disposto a dar uma reviravolta em sua profissão”, a voz da personagem começa a soar, já são seus desejos que são relatados. É uma voz interior da personagem reproduzida no discurso indireto do narrador, mas essa voz é tão íntima, tão própria da personagem, que, mesmo reproduzida pelo narrador, ainda transparece a tonalidade do herói. É como se a partir do “mas”, o narrador cedesse o discurso que era exclusivamente seu, um discurso através do qual julgava a personagem, para que esta pudesse se defender das acusações, evocando seus sonhos de mudar, defendendo-se, assim, das críticas a ela dirigidas. É até possível dizer que a partir do “mas” não se tem apenas um discurso indireto, mas um

discurso indireto livre, em que se cruzam duas vozes: a voz do narrador que relata e a voz da personagem, cujo discurso é relatado.

É em discurso indireto livre que a narrativa prossegue, expondo-se os desejos de Maurício:

“Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”

O discurso indireto livre serve para expressar os pensamentos da personagem. Aliás, conforme os apontamentos anteriores mostram, é recorrente empregar esse discurso na transmissão dos desejos íntimos dos heróis. O discurso indireto livre é bastante propício para a representação das vozes interiores, que habitam a autoconsciência da personagem, pois permite ao narrador descrever essas vozes, mas de maneira tão aproximada que parece ser a personagem mesma que fala.

Distanciando-se da autoconsciência da personagem, o narrador segue em discurso indireto:

“A Cetesb o contratara para descobrir a causa das manchas. Dentro de 15 dias haveria uma reunião com o subgerente da Cetesb e sua equipe para ver os principais pontos do fato”.

Observe-se que o discurso indireto permite ao narrador se distanciar da personagem, antecipando o que viria a ocorrer.

Já o trecho seguinte, pode ser tanto uma avaliação do narrador quanto uma reflexão da personagem:

“15 dias era muito tempo... a população se queixava, pois a suspensão do abastecimento de água estava comprometendo a vida de cerca de 100 mil pessoas, moradores”.

Caso se tratasse de uma enunciação exclusivamente do narrador poder-se-ia classificar o trecho como exemplo de discurso indireto, caso seja mesmo uma enunciação compartilhada entre narrador e personagem, mais adequado seria considerar o trecho como um discurso indireto livre. Por esta última hipótese, narrador e personagem estariam

novamente próximos, porém outra vez o narrador se distancia para informar em discurso indireto:

“Maurício Fiasco e a equipe da Cetesb iam todos os dias às margens do rio Atibaia verificar o estado”.

Já na sequência não está claro se é pelo discurso do narrador ou da personagem que se relatam os fatos:

“Os aparelhos mostravam a impureza da água. Um dos membros da equipe insistiu na notícia de jornal e disse que realmente a única saída era anunciar publicamente que o óleo fora despejado no esgoto doméstico”.

A propósito, seja no discurso do narrador ou no discurso reportado da personagem, aparece um discurso indireto analisador do conteúdo, quando a expressão “disse que” introduz a fala reportada de um “dos membros da equipe”.

O narrador em discurso indireto lembra, no entanto, que:

“Mas era uma afirmação precoce, Fiasco preferiu não sustentá-la.

10 dias se passaram e o detetive não desvendara nada a respeito do crime ambiental. Estava com medo de enfrentar o subgerente e não alcançar a desejada fama. Confirmara, portanto, novamente seu nome: Fiasco”.

Nesse trecho, há uma passagem gradual de um discurso indireto claramente do narrador para um discurso ambíguo, que pode ser do narrador ou da personagem. De uma posição distanciada, o narrador indica um transcurso temporal, “10 dias se passaram”, importante para a condução (e prosseguimento) do enredo. Porém, ao final do trecho, aproxima-se dos pensamentos da personagem, de seus desejos de “fama”. Por isso, o epíteto “Fiasco” já é uma espécie de discurso indireto livre, pois pode ser tanto a opinião do narrador acerca de Maurício, quanto a própria constatação deste, que (auto)confirma seu sobrenome.

Na sequência em discurso indireto o narrador relata as ações e também os pensamentos de Maurício:

Decidiu redobrar seu empenho. Não tinha mais almoço, nem sono. Qualquer descanso era sinônimo de preguiça.
Foi até a Estação de Tratamento de Água I, recolheu informações sobre o rio Atibaia desde 1995 e concluiu que fatos semelhantes aconteciam todos os anos e

na mesma época, outubro. Pesquisou, entrevistou funcionários que trabalhavam desde a época inicial aos ocorridos e viu que os produtos mudavam todos os anos. Dessa vez era muito grave, porque envolvia um número maior de moradores prejudicados. O produto também era mais eficaz quanto ao escândalo... escândalo?? Isso mesmo.

No trecho novamente o discurso do narrador vai sutilmente se aproximando da personagem, melhor seria dizer se aproximando da autoconsciência da personagem, a tal ponto que, ao final da passagem, a voz que diz “escândalo?? Isso mesmo” parece ser da personagem. Há, assim, um constante ir e vir de perspectivas, do narrador para a personagem, desta para o narrador. Por isso o discurso indireto do narrador, por vezes, tende a um discurso indireto livre ou até uma espécie de discurso direto da personagem, como ao final desse trecho. Embora não seja colocado entre aspas, o trecho “escândalo?? Isso mesmo” soa como uma voz da personagem. O trecho vem após reticências, que marcariam a passagem do discurso narrativo para o discurso da personagem, convidada a participar com sua voz. É como se a personagem respondesse ao que vinha sendo dito, como se ela dialogasse com o discurso do narrador.

Na sequência, em discurso indireto livre, reproduz-se a voz interna da personagem:

Talvez fosse a chave do enigma: causar escândalo na mídia para encobrir uma conspiração maior!!!

Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Mas não tinha provas concretas para acusá-lo. Faltavam apenas 3 dias para a reunião! Desespero! E fama de Maurício? A sua chance.

Conforme já analisado, através do discurso indireto livre as vozes de narrador e de personagem se aproximam, o que facilita essa espécie de diálogo travado entre os dois.

Depois em discurso indireto, o narrador relata a ida de Maurício à Cetesb e sua possível fala, quando “pediu um minuto de seu tempo” ao subgerente:

“Esperou amanhecer e foi à Cetesb. Bateu à porta do subgerente e pediu um minuto de seu tempo”.

Ainda em discurso indireto, o narrador sintetiza a fala da personagem:

“Tentou de todas as formas expor suas ideias sem agressão, mas várias vezes fugiu ao controle”.

Na sequência, ainda em discurso indireto, o narrador relata a reação do subgerente, para em seguida introduzir o primeiro e único discurso explicitamente direto da narrativa:

O subgerente, sereno, mesmo ouvindo tantas acusações, resolveu explicar a Maurício a situação equivocada:

– Nós, da Cetesb, mantivemos em sigilo muitos dados e ocorridos no rio. Contratamos 3 detetives, sem que nenhum soubesse da existência dos outros 2. Fizemos o possível para que as coisas saíssem como o presidente da Cetesb planejava. Os outros dois detetives são muito melhores que você. A carreira deles é brilhante! Você é um... fiasco, digamos assim! E me entristeço a falar, mas realmente foi o que nos deu mais trabalho. Esse escândalo causado durante os 5 anos com produtos diferentes era uma forma de desviar a atenção da população, enquanto nossa empresa desviava uma quantia significativa de dinheiro à Suíça. Não sou mais do que um subgerente. Fecho meus olhos e ignoro as atitudes financeiras do presidente desse órgão. Não tenho nenhum envolvimento, mas sei dos mínimos detalhes. Creio que como um detetive digno de ser chamado de brasileiro... hmmm! aceitará que seu nome seja exposto na imprensa como confirmador de que o produto fora despejado em um esgoto doméstico. Assim, sua fama desejada será alcançada, terá clientes a seus pés, uma secretária e um celular.

A partir do famoso “dois-pontos, travessão”, segue em discurso direto a longa fala do subgerente da Cetesb. Nota-se que essa fala dialoga tanto com os discursos do narrador quanto com os discursos da personagem, que classificam Maurício como um “fiasco”. Além disso, essa fala estabelece relações dialógicas com o discurso íntimo de Maurício, ao propor que sua tão almejada fama seria alcançada, que o herói teria “clientes a seus pés, uma secretária e um celular”. No discurso do subgerente estabelecem relações dialógicas com o narrador e com Maurício, outra personagem da narrativa.

Como que respondendo a essa fala do subgerente, é relatado que:

“Maurício, boquiaberto... negou os luxos oferecidos, denunciou à imprensa e à polícia a atitude da Cetesb”.

É interessante relatar a fala da personagem em discurso indireto, pois, assim, cria-se a possibilidade (ou a impressão) de que a personagem tenha respondido ao subgerente ou em um sentido mais amplo, a um interlocutor mais genérico. Negou não apenas as colocações do subgerente, mas todo um discurso social oportunista e, no caso, alicerçado na ideia de que o “brasileiro” é corrupto ou pouco ético.

Já distanciado da personagem, o narrador finaliza em discurso indireto:

“Ganhou fama, secretária e celular. Mudou principalmente o sobrenome... não era mais um fiasco. Chama-se Maurício Brasil”.

De uma perspectiva mais distanciada, o narrador tece o comentário e o próprio narrador responde à fala do subgerente, pois, opondo-se à ideia que relaciona brasileiro à corrupção, traz “Brasil” como um qualificativo positivo, sinônimo de honestidade. Tecendo relações dialógicas, a voz desse narrador se volta tanto ao discurso da personagem quanto a discursos sociais mais amplos, a ideias correntes em uma época – na passagem, à ideia de que o brasileiro sempre procura se dar bem, aproveitar-se das situações, dar seu “jeitinho”.

Na análise da redação, procurei olhar separadamente para quatro aspectos: (i) a orientação da palavra, (ii) as unidades composicionais do discurso, (iii) a amplitude dos diálogos e (iv) os tipos de discurso que compõem a narrativa. Justifico esse olhar fragmentado, porque tal abordagem facilita a compreensão dos pontos examinados. No curso da análise, contudo, por vezes me permiti relacionar um ou outro ponto. Isso, aliás, é inescapável na medida em que esses aspectos se relacionam intimamente.

Na fala do subgerente da Cetesb, por exemplo, cruzam-se inúmeros fenômenos interessantes do ponto de vista das relações dialógicas. É um discurso direto, representando a fala de somente uma personagem. No entanto esse discurso é prenhe de relações dialógicas não apenas por se dirigir ao outro, mas por integrar falas alheias, como as vozes de Maurício e até do narrador.

Além disso, é ao mesmo tempo autoenunciação, mas também parte da unidade composicional do diálogo que integra. Pertencendo a um diálogo, não deixa de se relacionar com o microdiálogo de outra personagem. Assim, um tipo de discurso (discurso direto) é, enquanto orientação da palavra, um discurso bivocal, pois dirigido ao outro. Em termos da unidade composicional, a voz do subgerente é ao mesmo tempo uma autoenunciação da personagem e pertence à unidade composicional de um diálogo parcialmente representado. Essa autoenunciação pertence a um diálogo, mas se relaciona com um microdiálogo, de outra personagem, caracterizando-se como um “discurso penetrante”. Desse modo, a cada enunciação a orientação da palavra, a unidade composicional do discurso, a amplitude do diálogo e o tipo de discurso se relacionam

complexamente. Essas relações são complexas, pois podem ser diversas a partir do ponto de vista que se assuma (de uma ou outra personagem, ou do narrador, por exemplo) e também porque nem sempre é possível discernir claramente alguns desses aspectos, haja vista considerar se o trecho é um discurso referencial, objetificado ou bivocal.

Sigo com outro exemplo:

“Os clientes, a partir daquele caso, teriam que marcar hora para visitá-lo. Ele teria uma secretária e um celular. Não viveria mais às custas de sua mãe viúva... e a fama o fascinava incrivelmente!”.

Nesse caso, o discurso indireto livre já aponta para um discurso bivocal de tipo ativo, pois haveria duas vozes aí conjugadas, a da personagem e a do narrador. Justamente por essa conjugação, há uma sobreposição de unidades composicionais da narrativa: o trecho é tanto uma autoenunciação do herói quanto um discurso do narrador. Na passagem se revelam ainda vozes que habitam a autoconsciência da personagem, vozes que permeiam seu microdiálogo. Conforme apontado, o discurso indireto livre é bastante propício para a representação das vozes do microdiálogo, ao permitir que o “sentido” da voz seja o da personagem, mas que a transmissão dessa voz seja realizada pelo narrador. Nesses casos observa-se a integração entre tipo de discurso, amplitude do diálogo, unidades composicionais da narrativa e orientação da palavra. O discurso indireto livre serve para a representação de microdiálogos, em que se conjugam a autoenunciação do herói e o discurso do narrador, configurando-se um discurso bivocal de tipo ativo, pois há duas vozes implicadas na mesma enunciação.

Por fim, destaco um último exemplo para discutir a integração dos aspectos considerados na análise das redações:

“Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não... era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco... mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso”.

Esse trecho se caracteriza por representar, de certo modo, um diálogo entre narrador e personagem, o que tem implicações para todos os aspectos discutidos. Se comumente o discurso do herói seria referencial e o discurso do narrador, bivocal de orientação única,

nesse caso haveria a passagem de um discurso a outro. Porém, como essas vozes “dialogam”, tanto a voz da personagem não é simplesmente referencial quanto a palavra do narrador não é tão somente orientada para a condução da narrativa. Por estarem voltadas uma para outra, as vozes de personagem e narrador são discursos bivocais de tipo ativo, por se dirigirem ao outro, como se fosse réplicas em um diálogo.

Há no fragmento um constante deslocar-se da autoenunciação do herói para a unidade do discurso do narrador. Tendo as reticências como princípio de divisão, até se poderia simular um “diálogo”:

Maurício: Mas quem permitiria tal desastre? O subgerente! Não...

Narrador: era a primeira coisa que vinha à cabeça de Fiasco. Muito óbvio. Maurício não podia negar que era um fiasco...

Maurício: mas, claro! O subgerente o contratara porque não acreditava na capacidade dele de desvendar o caso.

Desse modo, na unidade do discurso do narrador se integra a autoenunciação da personagem. Nessa espécie de diálogo, o narrador intervém no microdiálogo da personagem. Em termos da amplitude do diálogo, portanto, vê-se que a autoconsciência da personagem não apenas dialoga com outras personagens, mas com o próprio narrador que, através de um “discurso provocante” (BAKHTIN, 1929/1963), zomba dela. No diálogo travado entre personagem e narrador, o discurso indireto livre serve tanto para as palavras da personagem quanto para as do narrador, que chegam a ficar indistintas, por exemplo, em “Muito óbvio”, cuja constatação pode ser da personagem, do narrador ou, mais provavelmente, de ambos.

Novamente o exemplo expõe as complexas interações que se dão entre a orientação das palavras, as unidades composicionais da narrativa, as amplitudes dos diálogos e o tipo de discurso.

A propósito, Bakhtin/Volochínov dão destaque ao discurso indireto livre como um dos mais (talvez o mais) propícios para representação das complexas relações dialógicas, o que é corroborado pelas análises anteriores. De todo modo, também aponte que outros

tipos de discurso, direto e indireto “simples”, podem apresentar e representar profundas relações dialógicas, como se vê na fala do subgerente da Cetesb, um discurso direto em que se integram palavras alheias e se dialoga, através de um discurso penetrante, com as palavras íntimas de outra personagem.

Em síntese, o que a análise desta redação mais uma vez mostra é que há diferentes modos de se organizar as relações dialógicas no interior de um texto narrativo.

6 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES DIALÓGICAS NAS REDAÇÕES

O exame das narrativas mostra que as relações dialógicas se apresentam de modos diversos em cada uma das redações. Delineiam-se, contudo, algumas recorrências, provavelmente em decorrência do contexto enunciativo, a prova do vestibular, e do gênero discursivo, uma redação “escolar”¹⁰⁶ de tipologia textual predominantemente narrativa.

No que se refere à orientação da palavra, foi possível encontrar em todas as redações discursos diretos das personagens, que a princípio seriam classificados como discursos referenciais diretamente orientados para objetos (discursivos). Porém é difícil conceber qualquer discurso como unicamente referencial, na medida em que sempre se responde de alguma forma a outros discursos. Na redação “Conspiração”, por exemplo, a fala da dona de casa responde a Policarpo. No texto “Um fiasco de enigma”, a fala do subgerente da Cetesb se dirige a Maurício Fiasco. Na segunda redação, não intitulada, o homem de gravata fala sozinho, mas dialoga com vozes de conhecidos, de seu pai e avô, e com vozes sociais mais amplas, tais como a de certo darwinismo social e de ideais cristãos. Desse modo, seja respondendo a um interlocutor presente na cena enunciativa, seja tecendo um diálogo imaginário com vozes mais distanciadas, as falas diretas das personagens não são exclusivamente referenciais.

Além disso, é preciso lembrar que os discursos das personagens são classificados como “objetificados”, caso se considere que essas vozes, embora “ingenuamente” orientadas para objetos e palavras, são elas mesmas objeto de representação para o narrador ou autor. Toda fala de personagem é, alguma medida, objetificada, pois serve aos desígnios do narrador, que escolhe quais e como as falas serão representadas. Isso é uma característica básica da representação literária (e não somente literária), em que as vozes das personagens precisam ser organizadas e representadas a partir de uma instância discursiva, do autor ou narrador.

Aliás, a própria voz do narrador é considerada, em algum sentido, como um discurso objetificado, pois o narrador sempre descende de um autor, que configura a partir de suas intenções a voz do narrador. Bakhtin (1929/1963) acredita que, em geral, o discurso

¹⁰⁶ Segundo Brito (2011), as redações de vestibular refletem práticas escolares.

do narrador é um discurso bivocal de orientação única. Seria um discurso bivocal, porque conjuga duas vozes, a do autor e a do narrador. Seria de orientação única, na medida em que a voz do narrador é usada na orientação prevista pelo autor. Pode haver, inclusive, certa tendência a se confundirem essas vozes, convergindo-se para uma “fusão das vozes” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 228).

Nas redações analisadas, os narradores servem como expedientes para os autores narrarem as histórias, atendendo às demandas da prova. É notório que, embora sigam as mesmas instruções, os narradores sejam concebidos de maneira um tanto quanto diversa. O narrador de “Conspiração”, por exemplo, conduz a narrativa quase soberanamente, pouco abrindo espaço para as falas das personagens. Seu tom é o de certa ironia e deboche em relação à personagem principal, Policarpo, do qual zomba pelo arraigado nacionalismo. Já o narrador da segunda redação se divide entre duas personagens: o “foca” e o homem de gravata. Praticamente passando de uma personagem a outra, o narrador focaliza especialmente a autoconsciência das personagens. Por sua vez, o discurso do narrador de “Um fiasco de enigma” pode ser classificado como “provocante”, dado sua ironia estar diretamente orientada para a personagem principal, Maurício Fiasco, que parece ouvir e até responder às acintosas colocações do narrador. O discurso do narrador, portanto, pode ser empregado de diversos modos pelo autor, pode ser executado de diferentes maneiras.

Quanto às unidades composicionais que compõem a narrativa, observam-se em todas as redações “autoenunciações” das personagens. Descreve-se Policarpo falando sozinho e também a fala da dona de casa; relatam-se os pensamentos e as vozes do homem de gravata e do foca, seja este último pensando sozinho, seja em interação com seus colegas de trabalho ou com técnicos envolvidos na apuração do caso; em “Um fiasco de enigma”, são desvendados alguns pensamentos, vozes interiores, de Maurício, além de se reproduzir uma longa fala do subgerente da Cetesb. Todas essas “autoenunciações” estão orientadas discursivamente a outras vozes, a algum interlocutor, presente ou não. Se Policarpo fala sozinho, sua indignação está voltada aos brasileiros pouco patrióticos que nem sabem a data da promulgação da Constituição nacional. O homem de gravata dialoga com vozes sociais. Maurício Fiasco tenta a todo custo rebater a voz segundo a qual é um “fiasco”. As autoenunciações são discursos das personagens, mas que sempre levam em consideração o

outro, o olhar do outro, a voz do outro. Do mesmo modo como o “homem do subsolo” nunca está discursivamente sozinho em seu monólogo, também as personagens das redações sempre sentem em suas vozes a influência do outro.

Essa influência é ainda mais evidente nos diálogos entre as personagens sejam esses diálogos composicionalmente expressos, sejam apenas sugeridos nas narrativas. Nas redações analisadas os diálogos composicionalmente expressos foram pouco representados, tendo-se, em geral, a reprodução de apenas uma das vozes participantes do diálogo. É o que se vê em “Conspiração”, quando é reproduzida apenas a voz da dona de casa em diálogo com Policarpo, sendo a voz deste apenas sugerida. Também na segunda redação, apenas uma espécie de voz coletiva provoca o “foca”, questionando se escolhera a profissão correta. A voz do “foca”, porém, não é diretamente reproduzida nesse provável diálogo. Assim também em “Um fiasco de enigma” o diálogo não chega a ser plenamente expresso, pois, se a voz do subgerente é diretamente reproduzida, a voz de Maurício, seu interlocutor, é apenas relatada.

Provavelmente isso se deva ao próprio gênero discursivo e à situação de comunicação, já que a reprodução de diálogos entre as personagens poderia tomar um espaço composicional e um tempo de prova preciosos para o candidato, que precisa atender às indicações da proposta.

Além desses diálogos “quase” ou parcialmente composicionalmente expressos, nas redações ficam sugeridos alguns diálogos, especialmente aqueles de Policarpo, do “foca” e de Maurício em busca de informações que esclarecessem o caso.

De todo modo, os diálogos, especialmente os composicionalmente expressos, não ganham tanto destaque nos textos. Nas redações examinadas, a unidade composicional do discurso do narrador é a que ocupa maior espaço. É principalmente pela voz narrativa que o caráter e as ações dos heróis são desenhados. Isso porque raros são os momentos em que as palavras das personagens são diretamente expressas, o mais das vezes é pela voz do narrador que se sintetiza algum diálogo, que permanece apenas sugerido. Além disso, mesmo quando ganham mais espaço, as autoenunciações das personagens são, por vezes, transmitidas através do discurso indireto livre, pelo qual o narrador não se afasta nem se dissocia completamente da voz do outro. Nessas autoenunciações há uma sobreposição de

unidades composicionais: a unidade da autoenunciação da personagem está conjugada com o discurso do narrador. Suponho que nas redações o imbricar dessas unidades composicionais é interessante por facilitar o retorno exclusivo à unidade composicional do discurso do narrador, que pode, então, afastando-se da personagem, dar progressão temporal ou conferir algum deslocamento espacial, importantes para a continuidade da narrativa e para o atendimento das indicações propostas pela prova.

Um terceiro ponto a se notar é a amplitude dos diálogos, observando-se se os diálogos se dão nos limites de uma consciência, sendo microdiálogos; entre personagens, em diálogos composicionalmente expressos; se há integração entre várias vozes e diálogos, configurando-se “grandes diálogos”.

Nas três redações, é marcante a presença de microdiálogos: Policarpo, em seus pensamentos, critica os brasileiros pouco patrióticos, percorre enredos de literatura policialesca, fica perplexo frente à ignorância de seus conterrâneos, evoca a vigilância do “Grande Irmão”; na segunda redação, o homem de gravata tem sua consciência povoada por discursos contemporâneos, tanto de certo darwinismo social, quanto de certos “ensinamentos” altruístas cristãos; o “foca” também tem sua autoconsciência invadida pelos discursos dos colegas e pelas vozes dos técnicos envolvidos no esclarecimento do caso; Maurício em seus diálogos íntimos tenta confrontar-se com os que o acusam de ser um fiasco.

As vozes que povoam esses microdiálogos vêm de diálogos que as personagens tiveram com outras personagens ou até mesmo de diálogos com o narrador. Embora seja difícil apontar diálogos composicionalmente expressos entre as personagens, pois há apenas falas de uma ou outra personagem e não de fato um diálogo, inúmeros diálogos ficam aludidos. Policarpo dialoga com seu antigo colega e com funcionários da Cetesb. Também mantém conversas com os moradores do conjunto habitacional de onde, supõe, veio o óleo que contaminou o rio. Além disso, de certo modo, dialoga como a notícia de jornal, que dará a ensejo a tantos outros diálogos com enredos de literatura detetivesca. Na segunda redação, o homem de gravata embora não dialogue diretamente com ninguém, tem sua autoconsciência invadida por vozes alheias, com as quais anteriormente teve contato. Já o “foca” dialoga com seus colegas de trabalho e com envolvidos na busca pelo

esclarecimento do caso. Mesmo esses diálogos sendo, em geral, apenas sugeridos e não composicionalmente expressos, é possível, de todo modo, ver alguma interação dialógica entre as personagens. Além disso, à medida que as vozes de certas personagens vêm a se instalar na consciência de outras personagens, revela-se a relação entre diálogos e microdiálogos, entre as palavras enunciadas em conversações e as palavras que habitam as consciências dos sujeitos.

Esse diálogo entre a voz de uma personagem e a consciência de outra é, sobretudo, marcante na redação “Um fiasco de enigma”, na medida em que o subgerente, por meio de um “discurso penetrante”, é capaz de desvendar os pensamentos íntimos de Maurício e expressá-los verbalmente. Os anseios de fama e de realização material de Maurício são evocados abertamente pelo subgerente em sua fala dirigida ao investigador. É como se o subgerente tivesse a capacidade de “penetrar” na autoconsciência de Maurício, ver as vozes que lá habitam e trazê-las para o diálogo aberto.

Outro ponto interessante dessa redação é que, além dos diálogos entre personagens, há uma espécie de diálogo entre narrador e personagem. Desde o início da narrativa, o narrador assume um tom irônico em relação a Maurício, qualificando-o nada mais nada menos que “um fiasco”. E essa ironia, por vezes, está diretamente dirigida à personagem. O narrador, por meio de um “discurso provocante”, dialoga com a personagem, provocando-a. Conforme apontado, as reticências são empregadas para marcar, graficamente, a passagem de uma voz do narrador a uma réplica da personagem e vice-versa. Há, portanto, nessa redação integração entre diálogos e microdiálogos não apenas entre as personagens, mas também entre a personagem principal e o narrador, que, onisciente, tem acesso aos pensamentos de Maurício e não perde a oportunidade de provocá-lo.

Apesar das interações entre os diálogos interiores e os diálogos das personagens, em nenhuma das redações concretiza-se o “grande diálogo” de que fala Bakhtin no exame da obra dostoiévskiana. Isso porque essa ocorrência é própria do romance, um gênero composicionalmente mais extenso, o que dá oportunidade de mais interações entre as personagens (e também entre o narrador, se for o caso). O romance é um gênero em que as palavras alheias podem “paulatinamente” adentrar a consciência de um sujeito, um gênero

que, diferentemente da redação, permite a passagem de uma voz-ideia por muitas bocas e consciências.

Por fim, foram analisados os tipos de discursos empregados na composição dos textos, na textualização das relações dialógicas. Sublinhei como o discurso direto é colocado para expressar a fala de personagens em diálogos, a exemplo da voz da mulher que dialoga com Policarpo, da fala dos colegas do “foca” que a ele se dirigem, da fala do subgerente da Cetesb, respondendo às acusações de Maurício. Porém foi interessante notar que o discurso direto não se presta somente a essa representação de falas de personagens em diálogo, pois, por exemplo, a primeira fala de Policarpo expressa um pensamento da personagem, sozinha em cena. O discurso direto, então, é utilizado para representar seu diálogo interior, seu microdiálogo.

O discurso indireto, por sua vez, foi empregado tanto para relatar ações das personagens, como para reportar suas vozes em diálogos, quando a opção foi não transcrever diretamente as vozes dos heróis. Indiquei também algumas ocorrências de discurso indireto analisador do conteúdo, veiculado para reportar as vozes de personagens. São ocorrências em que a voz reportada é introduzida por um verbo *dicendi* (“disse”, por exemplo) e pela conjunção integrante “que”. Já o discurso indireto analisador da expressão ocorre uma única vez entre as três redações analisadas, no discurso do editor que pede ao “foca” que “fosse conferir a ‘tal mancha’ no rio”. A expressão “tal mancha”, indicadora do modo típico de falar do editor, inserida no discurso indireto, mostra a idiosincrasia de sua expressão.

Além disso, destaca-se nas redações o uso do discurso indireto livre. Se em “Conspiração” há um discurso direto representando o microdiálogo de Policarpo, o mais frequente nos textos analisados é o discurso indireto livre ser escolhido para representar o diálogo interior das personagens. A frequência e a extensão com que é utilizado o discurso indireto livre faz dele um discurso até usual, o que difere da percepção de Bakhtin/Volochínov que o consideram um tanto quanto “raro” ou singular. Talvez a época e o contexto em que o discurso indireto livre foi estudado por Bakhtin/Volochínov justifiquem entendê-lo como inovador. Nas redações, porém, já mais contemporâneas,

observa-se um uso frequente e extensivo desse discurso, o que talvez possa indicar sua disseminação através do percurso histórico.

Para além disso, no contexto das redações examinadas o discurso indireto livre cumpre funções bastantes adequadas a fim de atender às solicitações da prova. Empregado, muitas vezes, para relatar pensamentos das personagens, o discurso indireto livre serve para mostrar as hipóteses (mentais) desenvolvidas pelos investigadores e repórteres na busca pelo esclarecimento do mistério que cerca a contaminação da água. Além disso, o discurso indireto livre não é exclusivamente da personagem, pois próxima a ela ou junto dela está o narrador que pode, quando preciso, reempossar-se do fio narrativo, fazendo o enredo progredir mais “rapidamente”, a fim de atender às instruções da prova, que solicitam uma progressão e um fechamento do enredo.

Interessante é que o discurso indireto livre não apenas coaduna duas vozes, mas duas unidades composicionais distintas. No discurso indireto livre se imbricam as vozes de narrador e de personagem, relacionando duas unidades composicionais: a autoenunciação da personagem e o discurso do narrador. Por isso ao narrador é facultado, quando conveniente, “abandonar” a autoenunciação da personagem e voltar exclusivamente ao seu discurso. O discurso indireto livre serve, assim, para a aproximação à personagem, quando se quer perscrutar seus pensamentos, mas também permite o distanciamento, quando o narrador (re)assume sua distância.

Ao se comparar as redações são vistas tanto semelhanças quanto diferenças nos modos pelos quais os autores compõem seus textos em termos das relações dialógicas. Mesmo que os autores não tenham total consciência disso, fato é que as redações podem se aproximar ou se diferenciar pelo modo como as relações dialógicas são textualizadas.

Não significa que todas as similaridades ou distinções entre os textos estejam reduzidas unicamente à maneira como se colocam em cena as relações dialógicas. Creio, porém, que um exame desse tipo serve para apontar que, sob a aparentemente banal afirmação de que todo enunciado é dialógico, há inúmeros modos de textualização das relações dialógicas. Aliás, as coincidências talvez apontem para o caráter do gênero, enquanto as divergências podem suscitar um debate sobre o estilo individual do escrevente. Novamente lembro: não que o gênero discursivo e o estilo possam ser resumidos às

relações dialógicas. Mas não seria oportuno pensar no papel das relações dialógicas, tão valorizadas pelos estudos do Círculo, no exame e na compreensão dos gêneros discursivos e do estilo?

Chamo atenção, portanto, ao fato de que sob o termo “dialogismo” ou sob a expressão “relações dialógicas” há uma série de fenômenos de interesse para o estudo linguístico. Se houve momento em que foi importante e revelador assumir qualquer enunciado como dialógico, talvez seja oportuno agora divisar a complexidade das relações dialógicas, tomadas, muitas vezes, como um postulado prévio, mas sem a devida justificação ou análise.

Através da análise busquei justamente explicitar que as relações dialógicas são complexas e podem ser estudadas a partir de quatro aspectos: (i) a orientação da palavra, (ii) o locus do discurso; (iii) a amplitude do diálogo; (iv) os tipos de discurso. Mais do que afirmar que todo enunciado é atravessado e constituído por relações dialógicas, o que se procurei destacar no exame empreendido é o “como” as relações dialógicas podem acontecer – e, portanto, como podem ser estudadas.

Nesse sentido, lembro ainda que a investigação ora empreendida pautou-se por alguns conceitos encontrados em obras do Círculo, mas nada impede que se procurem ou se (re)formulem outros que permitam avançar a compreensão das relações dialógicas, que permitam avançar a compreensão das relações entre a fala que considero minha e a que sinto como alheia, entre a voz do eu e do outro – sujeito real, criado ou representado no discurso.

Ponto ainda que a análise empreendida foi facilitada porque as redações possuem características narrativas – como a presença de narrador e a representação de vozes de personagens – que permitiram uma mais tranquila comparação com certos conceitos bakhtinianos. De todo modo, muitos discursos, como o jornalístico e o acadêmico, por exemplo, são formados pelas interações de muitas vozes, postas a dialogar. Assim, imagino, o trabalho realizado nesta pesquisa pode suscitar novas investigações.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da exposição anterior, discuto os seguintes pontos: (i) a (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade, (ii) a diferença entre dialogismo e polifonia e (iii) o caráter literário das narrativas dos vestibulandos. Especialmente os dois primeiros pontos já há algum tempo vêm sendo debatidos por estudiosos bakhtinianos. Ainda assim, acredito que a análise empreendida, se não traz novos elementos para a discussão, pode, pelo menos, ajudar a sustentar dois pontos de vista: o de que os termos “dialogismo” e “intertextualidade” não se recobrem em todos os casos e que há diferenças entre “dialogismo” e “polifonia” até mesmo no interior da obra de Dostoiévski.

Quanto ao terceiro ponto, o exame das redações corrobora ser bastante difícil separar o que seria alta literatura daquilo que não o é. A despeito de algumas críticas dirigidas a um suposto estilo “desleixado”¹⁰⁷, Dostoiévski hoje figura entre aqueles considerados cânones da literatura mundial. Desse modo, os vestibulandos, cujas redações foram analisadas, talvez mereçam um pouco desse reconhecimento, já que, pelo menos no que se refere às relações dialógicas, seus textos se aproximam em alguns aspectos da prosa do romancista russo.

7.1 A (IN)DISTINÇÃO ENTRE DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

Duas vezes são o mínimo da vida, o mínimo da existência.
(BAKHTIN, 1929/1963, p. 293)

Nesta seção, detenho-me a discorrer sobre uma das polêmicas que cercam os estudos bakhtinianos. Trata-se do emprego do termo “intertextualidade”. Segundo Fiorin (2006, p. 161, grifo do autor):

A palavra *intertextualidade* foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu graças à obra de Júlia Kristeva. Obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária.

¹⁰⁷ Ver a respeito: *Dostoiévski escrevia mal?* (BIANCHI, 2008).

O prestígio da palavra “intertextualidade”, a propósito, não se releva apenas nas práticas acadêmicas, pois no Brasil o termo vem sendo empregado em contexto educacional há algum tempo. Nos *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa - Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental*, publicados em 1998, já se lia que à “relação entre o texto produzido e os outros textos é que se tem chamado intertextualidade” (BRASIL, 1998, p. 21). Aliás, pela expressão “se tem chamado” é de se acreditar que o termo “intertextualidade” não se apresentava, mesmo em 1998, como uma novidade, pois seria uma expressão que já vinha sendo utilizada.

Nesses mesmos PCN não se encontra nenhuma ocorrência da palavra “dialogismo”, embora obras do Círculo sejam citadas¹⁰⁸. Assim, a colocação de Fiorin pode ser estendida também ao ensino: se termos como “dialogismo” ainda não gozam de grande reconhecimento na esfera político-pedagógica, a palavra “intertextualidade” há muito figura, com certo valor, nesse meio social e discursivo.

Fatos como esse contribuem para instigar os ânimos daqueles que não veem o pensamento bakhtiniano (corretamente) representado pelo termo “intertextualidade”, pois “na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, *intertextualidade*” (FIORIN, 2006, p. 162, grifo nosso).

Paulo Bezerra, por exemplo, mostra-se um crítico severo do emprego do termo “intertextualidade”, o que se daria no contexto de uma “adaptação” bastante empobrecedora das ideias bakhtinianas.

No Brasil, essa “adaptação” vem contribuindo para a deformação do pensamento bakhtiniano em escala temível. Citemos ao menos um exemplo. No livro *Intertextualidades* (Belo Horizonte: Lê, 1995), de G. Paulino, I. Walty e M. Z. Curry, lemos: “a intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin” (p. 21). E as autoras citam minha tradução de *PPD [Problemas da poética de Dostoiévski]* como fonte bibliográfica. Em que página do livro aparece o termo “intertextualidade”, caríssimas caras-pálidas, que eu, o tradutor, nunca o encontrei? (BEZERRA, 2010b, p. xx-xxi)

Bezerra refuta o termo “intertextualidade”, que não corresponderia adequadamente ao conceito bakhtiniano de “dialogismo”. A palavra “intertextualidade” estaria entre

¹⁰⁸ As obras bakhtinianas diretamente citadas nas referências bibliográficas dos PCN são o livro *Marxismo e filosofia da linguagem* e a coletânea de textos *Estética da criação verbal*. Além disso, também figuram nas referências bibliográficas trabalhos de vários pesquisadores influenciados pelo pensamento bakhtiniano – Geraldí, Faraco, Rojo, para mencionar alguns.

aqueles “deméritos” de Kristeva, responsável por uma “deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin” (BEZERRA, 2010b, p. xii).

Assim como Bezerra, Fiorin entende que o termo “intertextualidade” ganha projeção a partir do texto “A palavra, o diálogo e o romance” de Kristeva (1967)¹⁰⁹, em que aparece “a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto” (FIORIN, 2006, p. 163). Para alguns, porém, a noção de dialogismo não estaria bem representada pelo vocábulo “intertextualidade” empregado por Kristeva; vocábulo esse que foi difundido a partir do texto da autora.

Para adentrar nessa discussão, inicio com palavras da própria Kristeva (1967, p. 142, grifo do autor), segundo as quais:

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

Por um lado, Kristeva corretamente entende que uma das possibilidades de manifestação do dialogismo são as relações entre um texto e outro texto; por outro lado, é bastante problemática a assunção de que em lugar da “intersubjetividade” se possa colocar a noção de “intertextualidade”. O dialogismo talvez possa parecer “exteriormente” ou à primeira vista como uma relação entre textos, uma relação “intertextual”. Porém, da perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas, antes de serem vistas como relações entre textos, são entendidas como relações entre vozes e essas vozes pertencem a sujeitos – sejam estes passíveis de serem identificados ou não¹¹⁰. Assim, em qualquer relação dialógica se estabelece uma relação entre sujeitos, em algum sentido uma relação “intersubjetiva”, daí porque é realmente equivocado opor intersubjetividade à intertextualidade.

Ainda segundo Kristeva (1967, p. 145, grifo do autor):

¹⁰⁹ Tanto Fiorin quanto Bezerra indicam que o texto *A palavra, o diálogo e o romance* viria a ser o “capítulo 4” da obra *Introdução à Semanálise* (KRISTEVA, 1969). Contudo na mais recente edição brasileira, o texto a que se referem aparece como capítulo 7.

¹¹⁰ [...] todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretado como um trabalho hereditário de várias gerações, etc., e, apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage. (BAKHTIN, 1929/1963, p. 210).

[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumçar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura.

Embora reconheça o dialogismo “simultaneamente como *subjetividade* e como comunicatividade” (grifo nosso), a perspectiva da subjetividade vem a ser apagada se “a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ [...] se esfumaçar”. A colocação de Kristeva, assim, é oposta à valorização bakhtiniana da autoria da voz, à valorização de que as relações dialógicas se estabelecem entre vozes pertencentes a determinados sujeitos, já que a voz é “expressão da posição do falante individual em uma situação concreta da comunicação discursiva” (BAKHTIN, [1952-1953], p. 289). No viés bakhtiniano, pensar em dialogismo, em relações dialógicas, significa considerar os sujeitos (discursivos) implicados no processo de comunicação. As relações dialógicas se forjam na assunção explícita ou implícita, consciente ou não, de vozes alheias.

Aliás, é importante lembrar que as colocações de Kristeva estão, em algum sentido, influenciadas pelas estéticas (pré)futuristas. O futurismo é justamente o movimento literário que dará ensejo, em grande medida, ao desenvolvimento do formalismo russo. As concepções do formalismo russo, por sua vez, seriam diretamente refutadas pelos membros do Círculo.

Tanto o formalismo russo quanto as concepções de Kristeva parecem estar impressionados pelas “inovações” do futurismo, que vinha contestando diversos aspectos do fazer literário e poético. É no bojo dos experimentos futuristas que se chegará a crer ser possível desvincular a obra de arte de qualquer realidade, inclusive do autor.

Nesse sentido, é relevante observar que Kristeva dialoga com outros intelectuais do ambiente francês da década de 1970, em especial Barthes, que chegou a decretar “A morte do autor” (BARTHES, 1968).

Veja-se, por exemplo, que a colocação de Kristeva acerca do “esfumaçamento” da “pessoa-sujeito da escritura” se reflete na afirmação de Barthes (1968, p. 63, tradução nossa) de que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem”¹¹¹. Para Barthes (1968,

¹¹¹ “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine”.

p. 66, tradução nossa), “o texto moderno [...] é agora feito e lido de tal sorte que nele, em todos os níveis, o autor é ausente¹¹²”.

Ou seja, nesse contexto francês havia certos questionamentos sobre a posição do autor e foi nessa conjuntura que as ideias do Círculo foram recebidas e assimiladas. A difusão de ideias do Círculo na França, caberá a Kristeva, como assinala Barthes em “A estrangeira” (1970), texto que é uma espécie de elogio àquela que teria introduzido o conceito de linguagem “*dialógica* – noção colocada em uso por Julia Kristeva a partir de Bakhtin, que ela nos fez descobrir”¹¹³ (BARTHES, 1970, p. 212, grifo do autor).

Introduzidos por Kristeva, certos conceitos bakhtinianos serão assimilados a partir da orientação particular dada pela semanticista. Em colocações, como a que segue, é possível ver Barthes influenciado pela noção de intertextualidade, com a qual, de algum modo, Kristeva “traduz” dialogismo:

O intertextual em que é tomado texto, pois é ele próprio entretexto de outro texto, não se pode confundir com qualquer origem do texto: pesquisar as “fontes”, as “influências” de uma obra, é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: estas são citações sem aspas (BARTHES, 1971, p. 76, grifo do autor, tradução nossa)¹¹⁴.

Se Barthes (1968, p. 67, tradução nossa), por um lado, reconhece haver relações entre os textos, até mesmo porque, como já havia notado, “o texto é um tecido de citações, a partir dos mil focos da cultura”¹¹⁵, por outro, assevera que o “único poder” do autor “é misturar os escritos, de os contrariar uns pelos outros, de modo a nunca tomar apoio sobre um deles¹¹⁶” (BARTHES, 1968, p. 67). Caberia, perguntar: mesmo que não seja possível encontrar a ascendência de uma voz, mesmo quando as “citações de que é feito um texto são anônimas”, isso significaria a morte do autor? Como explicar, então, o enunciado, ainda que fosse possível concebê-lo *apenas* como organização de discursos alheios, de “citações sem aspas”? Para Bakhtin ([1952-1953], por exemplo) não há enunciado sem autor.

¹¹² “le texte moderne [...] est désormais fait eu lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente”.

¹¹³ “*dialogique* - notion mise à jour par Julia Kristeva à partir de Bakhtine, qu'elle nos a fait découvrir”.

¹¹⁴ “L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher le "sources", les "influences" d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant *déjà lues*: ce sont des citations sans guillemets”.

¹¹⁵ “le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture”.

¹¹⁶ “est de mêler les écritures, de les contrariar les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles”.

Muitas vezes é realmente difícil saber se uma palavra é citada, especialmente quando vem “sem aspas”, como se pertencesse a todos e a cada um. Ainda, assim, isso não significa ser essa palavra um ente abstrato, apartado de qualquer autoria.

Influenciados pela estética pré e modernista, muitos do contexto francês parecem ter caído no erro que Medviédev (1928, p. 144) aponta no formalismo russo:

“[...] a teoria da linguagem poética dos formalistas foi uma transferência acrítica de uma concepção estreita das estruturas poéticas, assimilada a partir dos futuristas, para a língua e suas formas”.

Segundo Medviédev (1928), um dos problemas do formalismo russo foi derivar todos seus postulados do futurismo. Ao concentrar suas atenções na estética futurista, o formalismo russo, em algum sentido, dela se tornou refém, conseguindo explicar características dessa corrente literária, mas incapaz de formular conceitos que dessem conta de outras escolas literárias.

As inovações da estética futurista, seu modo peculiar de conceber a escrita, podem ter cegado os formalistas, que acreditaram que a linguagem poética procura subverter modelos, entre os quais o “modelo” de autoria ou de autor.

Assim, as colocações de Barthes lembram os objetivos dos “formalistas [que] insistem em afirmar que estudam uma obra literária com um dado objetivo independente da consciência e da psique subjetivas do criador e dos receptores” (MEDVIÉDEV, 1928, p. 211).

Se curvar à “psique” do autor (ou do leitor) pode ser um problema, caso se pretenda explicar toda a obra em função da subjetividade e, conseqüentemente, da vida do autor. Porém o radicalismo inverso também é nocivo, quando se procurar compreender a obra separada de seu criador, buscando certo “purismo” de um texto que não mais fosse contaminado pelo autor, por sua vida e, claro, pelo contexto social em que foi concebido.

Nota-se, desse modo, certa ligação entre a estética futurista, o formalismo russo e o contexto francês de recepção da obra bakhtiniana. Na estética futurista procurou-se subverter – melhor seria dizer, modificar – certos princípios da escrita literária. As inovações futuristas levaram os formalistas russos a separar a obra da vida e, conseqüentemente, a obra do autor. Também foi nesse sentido de distanciamento entre obra

e autor que, no contexto francês, propôs-se a morte do autor. Nessa conjuntura, alguns apontamentos bakhtinianos são assimilados e utilizados a propósito, inclusive, de atestar o fim do autor.

Acontece, porém, que, em muitos pontos, o Círculo de Bakhtin se opunha à análise literária conduzida pelos formalistas russos. Para o Círculo não pode haver relação entre os textos sem considerar os sujeitos que se relacionam através dos textos.

Conforme observa Medviédev (1928, p. 219):

“Não são as obras que interagem, e sim as pessoas, porém elas interagem por meio das obras e, com isso, colocam as obras em inter-relações refletidas”.

De certo modo, portanto, é um contrassenso imaginar que a partir das concepções do Círculo se possa pensar em relações intertextuais como relações entre textos, cujos sujeitos enunciadorees pouco importam, já que “a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumajar” (KRISTEVA, 1967, p. 145).

Como pontua Bezerra (2010b, p. xvii), essa interpretação de Kristeva do “dialogismo bakhtiniano como intertextualidade”, em que “a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumajar”, está “em flagrante contradição com o pensamento de Bakhtin, que sempre enfatiza o papel do sujeito”. Isso porque, para Bakhtin, “o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência” (BEZERRA, 2010b, p. xvii). Assim, a perspectiva de Kristeva realmente é confusa, pois sua noção de intertextualidade se fundamenta no apagamento do sujeito, como se fosse possível a relação apenas entre textos, tomados como entes abstratamente relacionáveis. Isso é oposto ao pensamento bakhtiniano, pois o autor é inerente ao texto, condição indispensável ao enunciado ou à voz. As relações dialógicas precisam de sujeitos que selecionem, citem ou procurem apagar as vozes com as quais se relacionam.

De qualquer modo, a noção de intertextualidade é bastante corrente no Brasil, tanto que, muitas vezes, a concepção bakhtiniana de “dialogismo” vem a ser reduzida a essa suposta relação de um texto com o outro. Nesse cenário, se há estudiosos que como Bezerra (2010b) negam veementemente qualquer reconhecimento à expressão “intertextualidade”,

há também aqueles que como Fiorin (2006) esforçam-se para compreender a noção de intertextualidade a partir dos escritos do Círculo.

Passo, então, a olhar mais detidamente para as colocações de Fiorin, a fim de debater as diferenças entre as noções de dialogismo e de intertextualidade.

Segundo Fiorin (2006, p. 181, grifo do autor):

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade.

Da colocação de Fiorin, é possível depreender dois aspectos: (i) há uma relação de abrangência entre dialogismo (ou “interdiscursividade”) e intertextualidade: toda relação intertextual é dialógica, mas nem toda relação dialógica é intertextual; (ii) as relações dialógicas podem ser “não mostradas”, “não explícitas”, já a intertextualidade aparece sempre “materializada em textos”, “manifesta no texto”.

Para sustentar seu ponto de vista, Fiorin traz alguns exemplos, dos quais destaco inicialmente sua análise do poema *Satélite* de Manuel Bandeira, transcrito a seguir:

SATÉLITE

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A Lua baça
Paira.

Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,

Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão somente
Satélite.

Ah! Lua deste fim de tarde,
Desmissionária de atribuições românticas;
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
gosto de ti, assim:
Coisa em si,
– Satélite.

(Bandeira, 1973, p. 232 *apud* FIORIN, 2006, p. 182).

Segundo Fiorin (2006, p. 183, grifo do autor) neste poema é possível ver:

“[...] dois pontos de vista a respeito da lua: um que a vê como uma fonte e um repositório de sentimentos, de mitos e de metáforas; outro que a considera em sua realidade nua indicada pela palavra *satélite*”.

Por pretender ver a Lua apenas como “satélite”, a posição de Bandeira seria contrária à concepção de Lua como repositório de sentimentos, mitos e metáforas. Há, assim, duas vozes contrárias: uma vê que a Lua como algo poético e místico, outra que nega esse misticismo. Ou o contrário: uma voz segundo a qual a Lua é apenas satélite e outra voz que vê a Lua para além dessa realidade física, concreta.

No embate entre essas duas perspectivas, Fiorin vê um exemplo de interdiscursividade, mas não de intertextualidade. Só haveria intertextualidade, quando há uma “relação explícita” com a palavra do outro. Para ilustrar essa diferença, Fiorin recorre ao poema “Plenilúnio” de Raimundo Correa:

Plenilúnio

Além nos ares, tremulamente,
Que visão branca das nuvens sai!
Luz entre as franças, fria e silente;
Assim nos ares, tremulamente,
Balão aceso subindo vai...

Há tantos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador!

Astro dos loucos, sol da demência,
Vaga, noctâmbula aparição!
Quantos, bebendo-te a refulgência,

Quantos por isso, sol da demência,
Lua dos loucos, loucos estão!

Quantos à noite, de alva sereia
O falaz canto na febre a ouvir,
No argênteo fluxo da lua cheia,
Alucinados se deixam ir...

Também outrora, num mar de lua,
Voguei na esteira de um louco ideal;
Exposta aos euros a fronte nua,
Dei-me ao relento, num mar de lua,
Banhos de lua que fazem mal.

Ah! quantas vezes, absorto nela,
Por horas mortas postar-me vim
Cogitabundo, triste, à janela,
Tardas vigílias passando assim!

E assim, fitando-a noites inteiras,
Seu disco argênteo n' alma imprimir;
Olhos pisados, fundas olheiras,
Passei fitando-a noites inteiras,
Fitei-a tanto que enlouqueci!

Tantos serenos tão doentios,
Friagens tantas padeci eu;
Chuva de raios de prata frios
A fronte em brasa me arrefeceu!

Lunárias flores, ao feral lume,
– Caçoilas de ópio, de embriaguez –
Evaporavam letal perfume...
E os lençóis d'água, do feral lume
Se amortalhavam na lividez...

Fúlgida névoa vem-me ofuscante
De um pesadelo de luz encher,
E a tudo em roda, desde esse instante,
Da cor da lua começo a ver.

E erguem por vias enluaradas
Minhas sandálias chispas a flux...
Há pó de estrelas pelas estradas...
E por estradas enluaradas
Eu sigo às tontas, cego de luz...

Um luar amplo me inunda, e eu ando
Em visionária luz a nadar.
Por toda parte louco arrastando
O largo manto do meu luar...

Raimundo Correia (1898, p. 23-25)¹¹⁷

¹¹⁷ Em sua exposição, Fiorin (2006) não transcreve todo o texto de Raimundo Correia.

Segundo Fiorin (2006, p. 183), no texto de Bandeira, as “expressões ‘golfão de cismas’ e ‘astros dos loucos enamorados’ remetem-nos” à segunda “estrofe do poema *Plenilúnio* de Raimundo Correia”. Esse, sim, seria um caso de intertextualidade.

Para Fiorin (2006, p. 184), o poema de Bandeira se estrutura a partir de negações da “poesia que idealiza a realidade”. Porém, entre essas negações, só “pode ser considerada intertextualidade a negação *explícita* dos versos de Raimundo Correia. As outras negações são da ordem da interdiscursividade” (FIORIN, 2006, p. 184, grifo nosso).

Assim, na concepção de Fiorin, a intertextualidade está ligada a certa exposição da palavra alheia, que deve ser reconhecida como alheia. As relações dialógicas não explícitas seriam do campo da interdiscursividade.

A posição de Fiorin, porém, pode levar a certos embaraços, uma vez que sob a concepção de estar “explícito” distingue-se uma noção de reconhecimento. Para entender a intertextualidade como uma relação dialógica “explícita” com a voz do outro, é preciso que o ouvinte ou leitor (re)conheça a voz alheia. Essa noção de intertextualidade leva a um conceito de relação entre enunciados em que é necessária a identificação de uma voz como pertencente ao outro. Se o leitor, por exemplo, não conhecesse o poema *Plenilúnio* de Raimundo Correia, não se estabeleceria a intertextualidade com o texto de Bandeira? Creio que não é através desse critério de uma relação dialógica “explícita”, que se pode diferenciar a intertextualidade das demais relações dialógicas, que não seriam explícitas.

Anteriormente afirmei ser possível depreender duas postulações a partir do estudo que Fiorin realiza na tentativa de diferenciar interdiscursividade e intertextualidade: (i) haveria uma relação de dominância entre dialogismo (ou “interdiscursividade”) e intertextualidade: toda relação intertextual seria dialógica, mas nem toda relação dialógica seria intertextual; (ii) as relações dialógicas poderiam ser “não mostradas”, “não explícitas”, já a intertextualidade apareceria sempre “materializada em textos”, “manifesta no texto”.

Dessas duas observações, a segunda parece pouco adequada pela dificuldade de se diferenciar entre as relações dialógicas explícitas e mostradas e as relações dialógicas

“implícitas”. Já a primeira observação, pode auxiliar a distinguir intertextualidade de dialogismo, caso seja necessária ou importante essa diferenciação.

Assim como Fiorin (2006), acredito que toda relação a que se tem chamado de intertextual é uma relação dialógica, embora o qualificativo “intertextual” não seja apropriado a qualquer relação dialógica. Penso que a análise realizada nesta tese auxilia no esclarecimento desse ponto.

Dos exames empreendidos, é possível ver que algumas relações dialógicas podem se dar *internamente*, outras *externamente*. Essas relações se dariam internamente, quando, por exemplo, uma personagem retoma a voz de outra no interior do texto. O “discurso penetrante”, por exemplo, seria uma relação dialógica interior na medida em que uma personagem se reporta a uma voz de outra personagem. Assim, no interior de um único enunciado, de um único texto, há uma relação dialógica entre dois sujeitos (representados): um é o portador do “discurso penetrante”, que através de suas palavras dialoga com a voz interior de outra personagem. Há dois sujeitos, duas vozes, mas a interação dialógica entre elas se dá no âmbito de um único enunciado, no interior de uma única redação ou no interior de um único romance ou novela.

Isso para não falar no exemplo mais evidente que são os diálogos representados nas narrativas. Nesse caso, há relações dialógicas entre os sujeitos, as personagens, participantes do diálogo – além, claro, da interação dialógica do narrador/autor que organiza e representa esse diálogo. Tanto nas redações como nas obras literárias citadas nos textos do Círculo há inúmeras representações de diálogos.

Apenas para ilustração, trago o exemplo de uma representação de diálogo em uma redação. No excerto, uma mulher e seu marido discutem e ela ameaça deixá-lo, porque ele estava obcecado com a ideia de que uma de suas músicas viria a ser tocada na rádio. O marido argumenta ser a própria esposa que o incentivava a tocar cada vez melhor essa música no piano e, inclusive, que fora ela que o instigara a enviar a música à rádio. Segue o trecho:

– Vou-me embora. Duvida, não? – Eu ria. Ria por já ter ouvido isso tantas vezes. Ria porque era mentira. – Vou para Pálatos. Lá não ouço o seu piano! Lá não tem rádios!

– O que você quer? Foi você quem disse para eu mandar para o rádio! Você quem disse que ela era boa para tocar no rádio! Você!
– Mas não para você vivê-lo! Você só toca e ouve seu estúpido rádio! Não lhe vejo mais nas noites. Não conheço seu rosto ao acordar. Eu quero você!... Desisto. (COMVEST, 2005, p. 121).¹¹⁸

Vê-se nesse diálogo composicionalmente expresso as relações dialógicas entre duas personagens. Vê-se uma representação das relações dialógicas. Há dois sujeitos representados, há duas vozes em interação dialógica. Na representação literária é possível simular, no interior do texto, um confronto dialógico.

Aliás, além das relações entre personagens, o diálogo entre narrador e personagem ilustra também como as relações dialógicas podem ser *internas* a um texto. Veja-se, por exemplo, o caso do “discurso provocante”, quando o narrador provoca a personagem, valendo-se das próprias palavras dela. Como observa Bakhtin, ilustrativo do discurso provocante é o narrador de *O duplo* que se dirige zombeteiramente à personagem Goliádkin, retomando (e reacentuando) as palavras dele. Nesse caso, as relações dialógicas entre o narrador e a personagem se dão nos limites do texto, nos limites da novela. Mesmo que o narrador ou a personagem citassem um texto externo à obra (uma outra obra literária, por exemplo), isso não invalidaria o caráter interno das relações dialógicas estabelecidas entre narrador e personagem. O que importa é que narrador e personagem são figuras da narrativa, confrontam-se e dialogam no interior dessa narrativa. É como participantes dessa narrativa, que a personagem interessa ao narrador e o narrador interessa à personagem.

Na redação “Um fiasco de enigma”, por exemplo, nota-se uma atitude “provocante” do narrador, que graceja com as palavras (e desejos) de Maurício Fiasco para provocá-lo. O diálogo se dá, nesse caso, entre o narrador e a personagem nos limites da narrativa, constituindo-se como uma relação dialógica interna ao texto.

Não quero dizer com isso que as vozes que habitam os discursos de personagem e de narrador não podem ser externos à obra. Basta assinalar, por exemplo, as incontáveis referências que as personagens de Dostoiévski fazem a obras literárias, filosóficas e religiosas, além do diálogo com ideias e discussões da época (o “grande diálogo da época”). Também nas redações do vestibular há inúmeras relações exteriores: fatos e personagens

¹¹⁸ A redação completa pode ser lida no ANEXO 19, p. 359.

históricos são citados, obras literárias são mencionadas. Além, claro, da relação dialógica que se estabelece entre a redação e a proposta e a coletânea da prova.

Assim, quando falo em *dialogismo interno* é para marcar que nem toda relação dialógica se dá entre o texto e uma voz exterior. Nem toda voz de uma personagem dialoga com vozes exteriores ao romance ou à redação. Pode ser que a personagem dialogue com uma voz que já está presente na narrativa. Por *dialogismo externo* tomo as relações dialógicas de vozes de um enunciado (uma redação, um romance, uma novela) com vozes exteriores a esse enunciado. Mesmo que relações dialógicas internas e externas possam se sobrepor, as duas não são o mesmo.

Em um diálogo cotidiano é evidente a relação de meu enunciado com o enunciado exterior do outro. Porém em representações literárias, como as dos romances, novelas e redações analisadas neste trabalho, o diálogo com o outro pode se circunscrever ao enunciado. Entre personagens e narradores podem se estabelecer relações dialógicas *sui generis*, relações dialógicas internas, pois se dão no interior de um enunciado. Aliás, cabe ainda ver como outros gêneros – como as reportagens, apenas para citar um exemplo – também se sustentam nesse jogo de relações dialógicas internas e externas, pois internamente há um diálogo entre a voz do jornalista e das pessoas cujas falas são citadas. Externamente a reportagem dialoga com outras vozes.

Ver que *dialogismo interno* e *externo* podem coincidir, mas são fenômenos diferentes, ajuda a ver que “intertextualidade” recobre apenas as relações dialógicas externas – as supostas relações entre textos –, sem considerar que no âmbito de um único enunciado podem se configurar relações dialógicas internas. Por que essas relações dialógicas internas existem – entre personagens, entre narrador e personagens –, não se deve utilizar *intertextualidade* como se fosse sinônimo de *dialogismo*. *Intertextualidade* só parece recobrir – e ainda assim não de modo totalmente bakhtiniano – relações dialógicas externas, ignorando a existência das internas.

O termo “*intertextualidade*” sugere uma relação externa entre textos e, ao que parece, é nesse sentido que vem sendo usado. Porém, mesmo nesse caso, o termo “*dialogismo*” ou a expressão “relações dialógicas” são mais apropriados por remeterem a

ideia de que não se retomam “textos”, como uma unidade abstrata, mas vozes de sujeitos histórica e discursivamente inscritos.

Em síntese, pode-se dizer que dialogismo não é intertextualidade. Intertextualidade remete ao externo. Sem desconsiderar obviamente o externo – pois o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva – é preciso ver que há um acabamento formal (e momentaneamente conteudístico) em cada texto. Nesse texto, isolado de outros enunciados, há relações dialógicas internas, modos de organizar as vozes, própria(s) e alheia(s). Em textos narrativos, a presença de narrador(es) e personagens pode expor de modo bastante claro essa interação entre vozes circunscritas ao texto. Não significa que o texto não possa ter qualquer interação verbal externa. Isso não seria texto, uma vez que qualquer enunciado se integra na cadeia discursiva, dialoga com outros enunciados.

Ainda assim, em sua composição única com seu fechamento formal exclusivo, cada texto apresenta um arranjo dialógico interno singular, há uma ordenação específica das relações dialógicas internas. É porque existem relações dialógicas internas que o termo intertextualidade não parece bem colocado como sinônimo de dialogismo ou de relações dialógicas. O termo intertextualidade talvez se aproxime – embora, ainda assim, não coincida – ao conceito de relações dialógicas externas, mas é insuficiente para dar conta das relações dialógicas internas.

Como discorre Bakhtin (1929/1963, p. 209):

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

Sem sujeitos que os enunciem, os textos não podem se relacionar.

7.2 DIFERENÇAS ENTRE DIALOGISMO E POLIFONIA

“[...] todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída [...]” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 51).

Além da distinção entre dialogismo e intertextualidade, também a distinção entre dialogismo e polifonia tem suscitado controvérsias por parte dos interessados nos estudos do Círculo. Ao percorrer textos acadêmicos, encontram-se pelo menos três modos de se enfrentar essa questão:

- (i) utilizam-se polifonia e dialogismo como sinônimos;
- (ii) distinguem-se polifonia de dialogismo, mas se considera a possibilidade dos dois fenômenos ocorrerem em quaisquer textos;
- (iii) distingue-se polifonia de dialogismo, entendendo que a polifonia só se faz presente na prosa romanesca ou, ainda, apenas na prosa romanesca dostoiévskiana.

Início a discussão, lembrando que Bakhtin entende haver um desenvolvimento da “ciência do diálogo” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 300) de Dostoiévski, uma ciência que se apresenta progressivamente mais complexa no curso de suas publicações. Assim, por exemplo, em *Gente Pobre* o “mundo das personagens é restrito e estas ainda não são ideólogas” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 238), pois as personagens dialogam apenas com aqueles que lhes estão próximos, sem conseguir ainda diálogos mais amplos. Um alargamento desse diálogo ocorre ainda em uma das primeiras obras dostoiévskianas, *A senhoria*. Publicada em 1847, *A senhoria* é a quarta obra do autor, precedida apenas por *Gente Pobre* (1846), *O duplo* (1846) e *O senhor Prokhártchin* (1847).

Segundo Bianchi (2006, p. 117, grifo nosso):

Esta [A senhoria] é a primeira obra de Dostoiévski em que aparece *uma personagem intelectual*, com origem numa classe social superior. Vassíli Mikháilovitch Ordínov é um jovem da capital, de origem nobre e com cultura. É o primeiro personagem do escritor que se aproxima do tipo do “herói do tempo”, constituindo sua *primeira tentativa de configuração de um herói da intelligentsia aristocrática*. Apesar de ser um “desclassificado”, no sentido de que está privado do bem-estar e dos privilégios de sua classe, o “herói” de Dostoiévski, de qualquer forma, *é um homem de uma camada cultural superior*.

Assim, Ordínov, o protagonista de *A senhoria*, representa o primeiro ideólogo dostoiévskiano, um sujeito que está imerso em seus problemas cotidianos, mas não deixa de pensar – de “sonhar” – a respeito de temas de caráter mais amplo, de questões que vão além de sua realidade individual imediata.

De todo modo, o primeiro ideólogo citado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* é a personagem central de *Memórias do subsolo*. Esse protagonista, o “paradoxalista”, já seria um “ideólogo”, pois debate com vozes sociais que permeiam o meio social em que vive.

De acordo com Bakhtin (1929/1963, p. 273):

“A polêmica com o outro a respeito de si mesmo é complexificada em *Memórias do subsolo* pela polêmica com o outro sobre o mundo e a sociedade. Diferentemente de Diévuchkin e Goliádkin¹¹⁹, o herói do subsolo é um ideólogo”.

Isso porque em *Memórias do subsolo* já aparecem vozes que vão além do mundo restrito da personagem, vozes que manifestam certos valores sociais mais amplos. No desenvolvimento da “ciência do diálogo” dostoiévskiana, romances como *Crime e castigo* e *O idiota* trariam os intrincados jogos dialógicos a que Bakhtin denominará “polifonia”, cujo exemplo mais elaborado se encontra na última obra de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*. Nessa obra estariam presentes os mais claros exemplos da “polifonia de princípio” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 310), como o procedimento de “passagem do tema por muitas e diferentes vozes”.

Bakhtin estabelece, assim, embora não de modo explícito, que há obras nas quais se encontram relações dialógicas – como *Gente Pobre* e *O duplo* – e outras em que essas relações são de tal maneira desenvolvidas que é possível distingui-las como polifônicas – como os romances *Crime e castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamázov*, por exemplo. A amplitude e a complexidade das relações dialógicas ajudam a diferenciar os romances polifônicos das novelas e romances dialógicos.

A ocorrência da polifonia está relacionada a alguns requisitos: haver interação entre microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo e, principalmente, haver a passagem de uma ideia, de uma voz, por várias bocas, por várias personagens, sem uma conclusão definitiva a respeito do que se discute.

O primeiro ponto já foi discutido, pois, como apontei, Bakhtin considera que há diferentes níveis de diálogo: para uma obra ser considerada polifônica é preciso que grandes temas sejam debatidos, que haja o grande diálogo. Assim, *Gente Pobre* e *O duplo*

¹¹⁹ Personagens principais, respectivamente, das novelas *Gente Pobre* e *O duplo*.

não seriam polifônicas, pois aparecem microdiálogo e diálogo composicionalmente expresso, mas não o grande diálogo. Será a partir de *A senhoria* que temas mais amplos figurarão nos textos de Dostoiévski, quando Ordínov se interessar por temas que vão além de sua realidade imediata. Ainda assim, *A senhoria* ou *Memórias do subsolo* não seriam exemplos de romances polifônicos, pois a presença do diálogo com temas da época é condição recorrente nos romances polifônicos, mas não é predicado suficiente para a polifonia.

Além das relações entre microdiálogo, diálogo e diálogo com vozes correntes da época, é preciso haver a “transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo mas mudam o tom e o seu último sentido” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 249). Ou seja, é preciso que as vozes das personagens se confrontem, que uma possa ouvir sua voz na boca do outra, mas com diferente sentido, com acento diverso.

Como já pontuado, um dos exemplos empregados por Bakhtin para ilustrar esse procedimento são as complexas e profundas relações que se estabelecem entre as vozes das personagens Ivan, Aliócha e Smierdiakóv em *Os irmãos Karamázov*. Ivan se sente culpado pelo assassinato do pai, mas seu irmão Aliócha refuta veementemente essa (auto)acusação ao dizer “não foste tu”. Ainda assim, Ivan continua se martirizando, até mesmo porque o real assassino, Smierdiakóv, diz ter cometido o crime, pois apreendera com Ivan que “tudo é permitido” (DOSTOIÉVSKI, 1881, p. 816).

No emaranhado jogo de relações dialógicas estabelecidas entre essas vozes delineia-se a “polifonia de princípio” de que fala Bakhtin (1929/1963, p. 310), pois há a passagem de uma voz por várias e diferentes bocas. Além disso, esse diálogo permanece inconcluso.

As palavras que ecoam no microdiálogo de Ivan, que disse a si “mesmo muitas vezes” quando ficara só que era o assassino, aparecem nos diálogos composicionalmente expressos da personagem com Aliócha e com Smierdiakóv. Além disso, a ideia de que “tudo é permitido” pertence ao grande diálogo da época, pois se trata de uma voz social corrente para certo grupo de intelectuais russos, especialmente influenciados por algumas ideias ocidentais. Há, desse modo, vínculos dialógicos que ligam microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e diálogo da época.

A propósito, esse debate não terminará, pois Ivan cai em uma espécie de loucura ou delírio, sem conseguir se reconhecer culpado ou se assumir inocente. Assim, também permanece inconclusa a questão de ser “tudo permitido”, relacionada à existência ou não de Deus. Essa questão passa pela voz das personagens citadas – Ivan, Aliócha e Smierdiakóv – , mas também é debatida por outras personagens e em outras conjunturas dialógicas, como, quando, por exemplo, Fiódor (o pai que depois seria assassinado), Ivan e Aliócha discutem acerca da existência de Deus.

Além dessa passagem das ideias por muitas e diferentes vozes, creio que um aspecto importante da polifonia é a “infinidade potencial do diálogo”, a “inconclusibilidade do diálogo” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293). É justamente falando dessa inconclusibilidade em certos diálogos da obra dostoiévskiana que Bakhtin lança a afirmação tão repetida em vários estudos (literários ou não):

“Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar”. (BAKHTIN, 1929/1963, p. 293).

Conforme Bakhtin, nos “romances de Dostoiévski” está colocada “a infinidade potencial do diálogo”. Tanto assim que muitas vezes o texto termina, mas o diálogo não. Para Bakhtin, um exemplo evidente de diálogo inconcluso seria o encerramento de *Memórias do subsolo*, que formalmente exige “fazer ponto final aqui mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 1864, p. 147), embora se informe ao leitor que o homem do subsolo “não se conteve” e continuou em seus diálogos¹²⁰.

Esse aspecto é importante, pois como nota Bakhtin, em Dostoiévski não se tem algo dialético, o confronto de vozes que chega a uma síntese, uma síntese dialética. A síntese pressupõe um consenso, uma palavra vencedora, mas na polifonia dostoiévskiana não há vencedores nem vencidos, a guerra (o diálogo) ainda não terminou.

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 28-29), nos romances (polifônicos) de Dostoiévski não “ocorre [...] uma oposição dialeticamente superada entre muitas consciências que não se fundem em unidade do espírito em processo de formação [...]”. Isso porque as relações

¹²⁰ *Memórias do subsolo*, porém, não seria um romance polifônico, pois as ideias não passam por “muitas e diferentes vozes” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 249).

entre as personagens não “se podem reduzir às relações de tese, antítese e síntese”, “os romances dostoiévskianos não representam nem expressam a formação dialética do espírito” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 29).

A dialética prevê a oposição de perspectivas, de vozes (para usar um termo bakhtiniano), mas também prevê um fechamento, uma síntese, uma conclusão que não está presente nos romances dostoiévskianos em que o autor se recusa a dar uma palavra final. Assim, polifonia não pode ser entendida com um processo dialético ou, pelo menos, não como um processo dialético que chega a uma síntese.

Mesmo Vassoler (2011), que se propõe a “uma reaproximação entre a polifonia de Mikhail Bakhtin e a dialética”, acaba por reconhecer que:

[...] a poética dostoiévskiana constitui-se pela contínua negação de si mesma, e cada antítese que se pretenda centralizadora deve se contradizer até uma nova descentralização que perpetue o movimento poético contínuo e sem finalidade além do próprio prosseguimento narrativo (VASSOLER, 2011, p. 75).

Nesse processo de “contínua negação”, de “movimento poético contínuo”, em que cada “antítese” leva a uma “nova descentralização”, é difícil vislumbrar qualquer possibilidade de síntese, o que pressuporia, senão o consenso, pelo menos, um “vencedor”, uma verdade estabilizada, ainda que restrita àquela discussão, àquele enunciado, àquele romance ou novela.

Assim, Vassoler (2011, p. 73, grifo do autor) tem razão ao afirmar que a “síntese dialética não se soergue pela *eliminação* dos elos anteriores”, pois no romance polifônico, as vozes dissonantes não são eliminadas, continuam em luta. Se não há essa eliminação, é difícil assumir a própria ideia de qualquer “síntese dialética”, que implicaria, senão a eliminação das vozes, no mínimo, alguma desconsideração, já que tais vozes estariam “subjugadas”.

Não há síntese dialética no romance polifônico, pois como indica Vassoler (2011, p. 76, grifo do autor), o “devir narrativo não suprime as contradições, mas gera a *forma* dentro da qual elas podem mover-se”.

De fato, essa é uma das inovações dostoiévskianas, uma nova forma de romance em que nenhuma voz-ideia de autor, de narrador ou de qualquer personagem sai vitoriosa, sintetiza a verdade última. Aliás, essa nova forma de romance implicou a necessidade um

novo arranjo entre os partícipes da narrativa, uma nova relação entre autor, narrador e personagens. No romance polifônico, o autor procura se aproximar das personagens, sem impor sua voz de uma distância autoritária. Dar a palavra final comprometeria o projeto do romance polifônico em que a voz da personagem “é como se soasse *ao lado* da palavra do autor” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 5, grifo do autor). Por soar ao lado e não acima, nenhuma voz, nem mesmo a do autor, está autorizada a dar a palavra final, nenhuma voz encerra o diálogo. Esse também é um aspecto importante quando se fala de polifonia: o autor/narrador não exerce plenamente sua distância em relação às personagens. Se estivesse tão distante, tão acima das personagens, o autor/narrador estaria autorizado a dar a última palavra. Porque permanece “ao lado” das personagens, a voz do autor não é mais autoritária. O não distanciamento do autor é requisito para o não fechamento do diálogo. Segundo Bezerra (2005, p. 199): “É essa posição do autor em relação às personagens que caracteriza a polifonia no romance”.

A polifonia depende, assim, de uma série de fatores que devem ocorrer concomitantemente em uma obra para que esta possa ser classificada como polifônica: deve haver relações entre diálogo, microdiálogo e grande diálogo; é necessária a passagem de temas e ideias por muitas e diferentes vozes; o diálogo permanece inconcluso, nem autor nem personagens podem dar a palavra final – o que se liga ao fato de autor/narrador não estar distanciado das personagens. Não se trata de um roteiro, um modelo a partir do qual se possa buscar verificar se um texto é ou não polifônico. Essas são as características apontadas, embora não sistematicamente, por Bakhtin, quando fala do romance polifônico dostoievskiano.

Ao se olhar para as especificidades do romance polifônico elencadas anteriormente, pode-se dizer que as relações dialógicas integram a polifonia, mas não coincidem com ela. A polifonia é um conjunto específico de relações dialógicas. Os vínculos entre microdiálogo, diálogo e grande diálogo acontecem por meio de relações dialógicas. A passagem de um tema por muitas e diferentes vozes se dá através de relações dialógicas. Também a estruturação das vozes de tal modo que autor não se sobreponha a personagens está ligada a uma maneira singular de compor as relações dialógicas. A polifonia, portanto, é um conjunto de relações dialógicas particulares e um modo específico de organizá-las.

A polifonia também não se diferencia do dialogismo porque nela se confrontariam vozes opostamente orientadas, enquanto no dialogismo isso não ocorreria. Se assim fosse, um texto acadêmico que retoma a voz do outro para confrontá-la seria um exemplo de polifonia.

Não se trata ainda de uma diferença de profundidade, como se a polifonia se fundamentasse em relações dialógicas mais complexas do que o (simples?) dialogismo. Como mencionei mostrar o dialogismo não é uma simples retomada de vozes, pois pode se dar em amplitudes diferentes (microdiálogo, diálogo e grande diálogo), em diversos modos de orientação da palavra para o referente ou a palavra do outro (discurso orientado para o referente, discurso objetificado, discurso bivocal), em espaços composicionais variados (na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens), através de diversos tipos e variantes de discurso (discursos direto e indireto com suas inúmeras variantes).

Além disso, é preciso pontuar que as relações dialógicas estão em estrita conexão com o gênero discursivo em que se realizam e com a esfera da comunicação em que emergem e são veiculadas¹²¹. Mencionei, em outros momentos desta tese, que certas características como um narrador pouco distanciado, a passagem por muitas e diferentes vozes, a possibilidade da palavra do outro penetrar “de modo paulatino e insinuante na consciência e no discurso do herói” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 256) não se fazem possíveis, pelo menos não totalmente, nas redações analisadas, pois são procedimentos que demandam um espaço composicional mais extenso. Assim, mesmo que a polifonia, em princípio, fosse algo exclusivo de Dostoiévski, seria ainda necessário notar que o arranjo polifônico está em estrita ligação com o gênero romanesco. Talvez seja possível em outros gêneros, mas não em todos, como mostram as redações.

Reiterando, portanto, pode-se dizer que a polifonia não é mais complexa que o dialogismo, mas um modo particular de organizar as relações dialógicas. Assim, quando se diz que a polifonia é a “forma suprema” (BEZERRA, 2005, p. 193) de dialogismo é porque nos romances polifônicos há características dialógicas singulares, a meu ver, nem mais nem

¹²¹ A esse respeito, indico trabalho anterior (MACIEL, 2011).

menos complexas do que outras relações dialógicas que não venham a configurar a polifonia.

Dito isso, volto às questões lançadas no início da seção acerca dos modos como se tem visto a distinção entre dialogismo e polifonia, quando resumi algumas perspectivas, que retomarei esquematicamente.

Na primeira perspectiva:

(i) utiliza-se polifonia e dialogismo como sinônimos;

Considero essa primeira perspectiva equivocada, já que, como expus, entendo polifonia e dialogismo como distintos, embora possam ser equivalentes em alguns aspectos. De todo modo, destaco dois pontos:

a) não tomo polifonia como algo *superior* ao dialogismo, como se a polifonia fosse a execução máxima das relações dialógicas. Na polifonia se tem *um* dos modos de organização das relações dialógicas;

b) é fácil constatar que inúmeros trabalhos acadêmicos utilizam polifonia e dialogismo como sinônimos. Antes de acusar o “erro” desses trabalhos, é preciso ver se neles realmente polifonia e dialogismo se recobrem mesmo que parcialmente e, principalmente, lembrar que as discussões bakhtinianas ainda são de certo modo recentes. Daí porque a apropriação dos conceitos bakhtinianas venha mudando. Um autor que outrora empregou polifonia como sinônimo de dialogismo, hoje talvez não o faça.

Em uma segunda perspectiva:

(ii) distingue-se polifonia de dialogismo, mas se considera a possibilidade dos dois fenômenos ocorrerem em quaisquer textos;

Acredito que nessa perspectiva se enquadram muitas das pesquisas em curso no Brasil, as quais distinguem polifonia de dialogismo, mas consideram que a polifonia não é exclusiva a textos dostoiévskianos. Primeiro é importante notar que a distinção entre polifonia e dialogismo pode se dar de vários modos. Há aqueles que consideram que a polifonia se distingue do dialogismo, porque, diferentemente do dialogismo, na polifonia haveria vozes conflitantes. Outros relacionam a polifonia a gêneros discursivos e até a alguns autores: assim seria possível observar a polifonia na prosa romanesca, em certos contextos comunicativos, em certos autores.

Minha posição é a de que a polifonia não se caracteriza (apenas) por conjugar vozes opostas, nem deve ser considerada específica de determinado gênero sem que antes pesquisas provem essa assertiva. Julgar que a polifonia é exclusiva de certos autores também depende do desenvolvimento de mais pesquisas.

Creio, assim, que a polifonia pode ser considerada para o estudo de outros textos que não determinados romances de Dostoiévski, desde que não se esqueça de ter sido a partir desse material que Bakhtin construiu o conceito de polifonia. Utilizá-lo para outras análises não apenas me parece válido como, principalmente, produtivo. Ainda assim, é relevante não perder de vista que muitas das colocações bakhtinianas se fizeram a partir das especificidades de certa prosa romanesca de Dostoiévski, o que implica algum cuidado quando se transfere o conceito de polifonia a outros enunciados.

Nesse sentido, mesmo sem defender que o termo “polifonia” seja puritanamente salvaguardado de quaisquer flexibilizações, sou levado a discordar da posição de Barros (1997).

Procurando distinguir polifonia de dialogismo, a pesquisadora comenta:

Em trabalho anterior (1994) sobre o assunto, distingi claramente dialogismo e polifonia, reservando o termo dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso e empregando a palavra polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Trocando em miúdos, pode-se dizer que o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre os discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever, nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz. Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos. (BARROS, 1997, p. 34).

A definição da autora acerca da polifonia lembra a concepção de intertextualidade exposta por Fiorin (2006). Para Barros, diferentemente do dialogismo “de todo discurso”, a polifonia aconteceria quando o “dialogismo se deixa ver”, quando são “percebidas muitas vozes”.

Pela perspectiva que tenho defendido, a polifonia não é uma questão de “explicitude” nem de “quantidade” das vozes convocadas a dialogar. Na polifonia, as vozes

podem ser citadas de modo explícito ou serem insinuadas, pode haver muitas vozes ou uma mesma voz-ideia pode transitar por inúmeras conjunturas enunciativas. Mais importante para caracterizar a polifonia é que as vozes não permaneçam em uma única boca e que ninguém tenha a palavra mais forte, aquela capaz de encerrar o diálogo. No romance polifônico, Dostoiévski conseguiu isso ao conceber um narrador o mais próximo possível das personagens, além de criar toda uma arquitetura romanesca em prol de fazer o herói se revelar, expor ao mudo, ao outro e a si mesmo as vozes que habitam sua autoconsciência.

Por fim, em uma terceira perspectiva:

(iii) distingue-se polifonia de dialogismo, entendendo que a polifonia só se faz presente na prosa romanesca ou, ainda, apenas na prosa romanesca dostoiévskiana;

Trata-se da visão mais radical, mas, ao mesmo tempo, da mais “segura” quanto à distinção entre polifonia e dialogismo. Exemplo dessa visão é a posição de Bezerra (2005, p. 191-192):

O dialogismo e a polifonia estão vinculadas à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada.

Nesse caso, assume-se que a polifonia é exclusiva da prosa romanesca ou ainda, de forma mais radical, específica a certos romances dostoiévskianos¹²². É uma posição segura, pois a leitura de *Problemas da poética de Dostoiévski* dá a entender que, de fato, a polifonia aparece apenas em certos romances de Dostoiévski. Porém essa mesma segurança pode levar a pouca produtividade do conceito.

Conforme indica Schnaiderman (1997, p. 20), “por mais relevância que tenham os trabalhos de teoria literária baseados em Bakhtin, e por mais que eles ainda nos possam dar, o que ele deixou delineado para a exploração de outros campos parece particularmente rico em sugestões”.

¹²² Bezerra (2005), por exemplo, considera que também se pode falar de polifonia no romance *Esau e Jacó* (1904) de Machado de Assis.

Além disso, faltam pesquisas que possam comprovar que a prosa romanesca se diferencie, em termos de polifonia e de dialogismo, de outros gêneros. Somente através de tais pesquisas seria ou não possível dizer se e como a polifonia e o dialogismo se apresentam em gêneros diversos.

Indiquei, por exemplo, que a maior parte das relações dialógicas apontadas por Bakhtin e Volochínov se apresentam nas redações dos vestibulandos que analisei. Ainda assim, não encontrei nenhuma redação em que se caracterizasse a polifonia. Isso porque a forma composicional mais breve da redação (quando comparada ao romance) impede, de algum modo, a passagem de vozes por muitas e diferentes bocas, por muitas e diferentes personagens.

Além disso, as indicações da prova inibem a opção por um narrador pouco distanciado. Para atender ao desenvolvimento temático das propostas de redação, os candidatos optam (adequadamente) por narradores distanciados, que podem de sua posição privilegiada relembrar fatos do passado ou afiançar perspectivas futuras. A narrativa ganha assim uma maior extensão em termos do desenvolvimento temporal do enredo. A opção por um narrador muito aproximado das personagens implicaria em um enredo temporalmente mais curto, pois o narrador estaria “preso” à personagem. Procedimento esse que poderia impedir o candidato de dar conta de todas as indicações sugeridas pela proposta da prova para o desenvolvimento do enredo.

Assim, o gênero redação do vestibular e seu contexto de produção desfavorecem o exercício da polifonia, conforme as especificidades vislumbradas por Bakhtin na prosa dostoiévskiana. De todo modo, é necessário analisar outros gêneros (literários ou não) e outros contextos enunciativos para se afirmar categoricamente se a polifonia só pode desenvolver-se na prosa romanesca.

Pesquisas essas que precisarão se distanciar de certa concepção que ainda toma o texto literário como detentor de uma “aura” elevada, como um texto especial ou *sui generis*. Para se afirmar que os textos literários detêm características que lhes propiciam ser mais adequados para a realização da polifonia, é necessário que se examinem outros gêneros e contextos, o que talvez prove (ou não) que a polifonia é exclusiva de certos gêneros da esfera literária.

Antes de encerrar esta seção, detenho-me a discutir a própria possibilidade de se falar em polifonia, uma vez que há autores que discordam desse conceito bakhtiniano.

Segundo alguns estudiosos, a admiração de Bakhtin pela literatura dostoiévskiana o teria conduzido a “generalizações [...] exageradas” (ROSENSHIELD, 1978, p. 271), a “conclusões extremadas” (FRANK, 1976, p. 207) ou impossíveis “em seu próprio princípio” (TODOROV, 1984, p. xxiv). Essas críticas se dirigem, sobretudo, ao modo como Bakhtin enxerga a relação entre autor e personagem nas obras dostoiévskianas que ele julga exemplares do “romance polifônico” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 5).

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 53), na literatura de Dostoiévski a “autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e da representação do autor”. O interesse primordial do autor seria a consciência que a personagem tem de si e do mundo. Por isso, em geral, sabe-se das personagens dostoiévskianas apenas aquilo que ela percebe, em sua autoconsciência, de si e de seu entorno. A realidade vem via autoconsciência do herói.

Para conseguir expressar a autoconsciência das personagens, Dostoiévski precisaria “diminuir” a distância que separa autor e personagem. O que o autor, de sua posição externa, empregava para “criar uma imagem rígida e estável da personagem, o ‘quem é ele’” seria agora introduzido “no campo de visão da própria personagem”, no “cadinho” de sua “autoconsciência” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 53). O que antes era objeto de apreciação do autor, o ambiente externo, as características estáveis das personagens, tudo virá sob “o ponto de vista sobre o qual o herói contempla esse mundo” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 25). É como se o autor se aproximasse o máximo possível da personagem para deixá-la falar, deixá-la expor o modo pelo qual toma consciência de sua existência.

Aliás, Dostoiévski consegue dar tamanha liberdade à fala de suas personagens, criar tão consistentemente a voz de seus heróis, que muitos acabaram por confundi-los com o autor. Apenas para mencionar um exemplo, ainda se questiona se a opinião de Dostoiévski teria sido representada pela personagem Ivan ou pela personagem Aliócha em *Os irmãos Karamázov*. Na medida em que Dostoiévski procurou representar a autoconsciência das personagens, concebendo suas vozes de modo bastante coerente, alguns imaginaram desvendar os juízos do autor em um ou outro herói.

E é preciso sublinhar que, para dar voz à autoconsciência da personagem “enquanto palavra do outro”, foi necessária uma nova posição do autor, uma posição marcada pelo “caráter *dialógico* especial” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 320, grifo do autor) do escritor frente às suas criaturas.

Segundo Bakhtin (1929/1963, p. 53), a personagem interessa a Dostoiévski enquanto uma autoconsciência, enquanto um “ponto de vista”, uma “concepção do mundo e de si mesma”, o que “requer métodos absolutamente específicos de revelação”, já que a “vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 67, grifo do autor). O autor não deve falar pela personagem, mas permitir que ela fale e, desse modo, expresse o que está em sua autoconsciência.

Bakhtin afirma ainda que serão necessários novos modos de estruturação da narrativa, pois o autor não mais falará pelo herói, mas buscará que ele revele o que está em sua autoconsciência. Vários elementos do romance estarão, então, organizados para provocar a palavra do herói, para incitá-lo a falar, a expor suas reflexões. Dostoiévski precisará cunhar um “clima sumamente complexo e sutil em torno da personagem que a leva a revelar-se dialogicamente [...] no processo da mais tensa interação com outras consciências” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 61). Isso seria efetuado por diversos meios, seja através de situações que instigam a personagem a se manifestar, seja através da palavra provocativa do narrador ou de outras personagens, enfim, “toda a construção artística do romance de Dostoiévski está voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra da personagem, em relação à qual é agente de funções provocantes e orientadoras” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 60). Desse modo, enredo, vozes de outras personagens, voz do narrador podem ser empregados a fim de provocar a revelação do herói.

Ao ressaltar a questão da autoconsciência da personagem e da posição dialógica do autor em relação a seus heróis, Bakhtin prevê na literatura de Dostoiévski alguma “autonomia” para as vozes das personagens. Não entendo, porém, significar isso que a palavra do herói deixe de ser uma criação do autor, que ela não esteja mais sob os designios deste. Interpretação diversa dessa, porém, é a de Todorov (1984, p. xxv), que assevera:

Bakhtin parece estar confundindo duas coisas. Uma é que as ideias do autor sejam apresentadas por ele, no interior de um romance, como tão discutíveis como as de outros pensadores. A outra é que o autor esteja no mesmo plano que suas personagens. Ora, nada autoriza tal confusão, já que também é o autor que apresenta tanto suas próprias ideias quanto as das outras personagens. [...] Dostoiévski não é uma voz entre outras nos seus romances, é o criador único, privilegiado e radicalmente diferente de todas as suas personagens, uma vez que cada uma delas não é, justamente, senão uma voz, enquanto Dostoiévski é o criador dessa própria pluralidade.

Apreciações desse tipo podem ter por fundamento certas assertivas de Bakhtin (1929/1963, p 5, grifo do autor), como a de que a “voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor [...] é como se [a voz da personagem] soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis”.

É importante lembrar, porém, que Bakhtin vislumbra esses fenômenos na conjuntura da “*relativa* liberdade e independência da personagem e de sua voz no romance polifônico” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 52, grifo nosso). Desse modo, se há liberdade, esta é relativa, porque essa “liberdade do herói é um momento da ideia do autor” (BAKHTIN, 1929/1963, p. 74). A relativa liberdade da palavra da personagem é produto do engenho do autor, é resultado de um procedimento do artista que, deliberadamente, arquiteta a voz do herói como uma voz própria, não como uma voz a serviço dos juízos do escritor.

Isso não significa que “o autor esteja no mesmo plano que suas personagens”, conforme Todorov interpreta a posição de Bakhtin. A voz da personagem, sem deixar de ser resultado da criação do autor, pode ser concebida e planejada para trazer ao diálogo um posicionamento que não é o do autor; uma voz que pode, inclusive, materializar posição contrária a do seu criador.

Além disso, como já dito, segundo Bakhtin (1929/1963, p. 329, grifo do autor), Dostoiévski dispõe as vozes em um “*diálogo inconcluso*”, sem que a perspectiva do autor, do narrador ou de alguma personagem represente a última palavra, a verdade acabada. Nos romances de Dostoiévski haveria certa igualdade entre as vozes, já que a nenhuma delas caberia a último posicionamento, a conclusão do diálogo. A possibilidade de se compor o romance desse modo é, todavia, contestada por estudiosos como Rosenshield (1978, p.

307), que, em consonância com outros críticos, afirma que “as vozes do romance de Dostoiévski não possuem de forma alguma a mesma validade e independência”.

Essa observação de Rosenshield leva a crer que ele, a exemplo de Todorov, entende as colocações bakhtinianas no sentido de que autor, narrador e personagem estariam no “mesmo plano”, como se não possuíssem predicados e funções diferentes no arranjo da obra. Bakhtin, porém, não assevera um mesmo *status* para autor, narrador e personagem, mas ressalva que, no projeto de Dostoiévski, as vozes de autor, narrador e personagens teriam, na medida do possível, liberdade para se confrontarem, sem que uma se impusesse a outra. Não se pressupõe, assim, que a personagem seja independente do autor. Conforme o próprio Bakhtin (1929/1963, p. 73) adverte:

Aqui cabe prevenir um possível mal-entendido. Pode parecer que a autonomia do herói contrarie o fato de ele ser representado inteiramente apenas como um momento da obra de arte e, conseqüentemente, ser, do começo ao fim, totalmente criado pelo autor. Em realidade tal contradição não existe. Afirmamos a liberdade dos heróis nos limites do plano artístico e nesse sentido ela é criada do mesmo modo que a não liberdade do herói objetificado.

Ou seja, a relativa liberdade do herói, da voz da personagem, é uma opção do autor, desenvolve-se sob sua orientação e não implica a absoluta independência do herói. Discordo, por conseguinte, de glosas como as de Frank (1976, p. 207) que considera “insustentáveis” certas colocações de Bakhtin, que teria suposto haver em Dostoiévski a “completa autonomia” de “cada personagem”. Bakhtin não alega a “completa autonomia” do herói, mas uma “liberdade relativa” concebida “nos limites do plano artístico” do autor.

Isso não implica uma renúncia à posição especial do autor no romance, nem mesmo a paridade entre criador e personagens, como preveem as críticas arroladas. O autor, mantendo seu caráter particular na composição do romance, pode, sim, dar um novo tratamento “dialógico” às vozes dos personagens, sem, com isso, renunciar a seu próprio ponto de vista. É possível se falar em “polifonia”, conforme propõe Bakhtin. No fenômeno das relações dialógicas que configuram a polifonia, o autor assume uma posição singular frente às personagens, permitindo que suas vozes sejam tão plenivalentes quanto a dele. Nenhuma delas, por ser superior, encerra o diálogo.

Para encerrar esta seção, recorro a uma explanação de Tezza (2003, p. 182, grifo do autor), que sintetiza várias características associadas à polifonia:

Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa em que cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado em uma situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa coexistência dramática, inacabada e não finalizável, não redutível à reificação do autor. Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características linguísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em condição de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre *ideólogos*, portadores das concepções complexas enraizadas no mundo das ideias.

A riqueza da explicação de Tezza impõe observar atentamente os vários fenômenos que, em associação, configuram a polifonia. Primeiro está a relação entre autor e herói. O autor persegue, enquanto um objetivo ideal, nunca finalizar o herói. Ao herói é dado, assim, a possibilidade de ser “portador de um ponto de vista definido”, um ponto de vista que seja dele e não do autor. Até mesmo porque esse ponto de vista está “enraizado em uma situação concreta na vida” da personagem, é seu ponto de vista, a partir do lugar único que ela ocupa na existência (representada) da vida (da obra).

A personagem vive “dramaticamente” sua vida, pois ela, a exemplo dos homens reais, não sabe o que esperar do futuro. O futuro está sempre em aberto, é o eterno devir, a existência inacabada. Até o limite da morte, o homem sonha com as possibilidades de mudança da vida, daí porque o autor (ou o narrador) não possa finalizar (antecipadamente) a vida. Respeitando a vida do herói, o narrador está a seu lado, acompanhando-o no *tempo* em todos os momentos. O narrador acompanha a vida presente do herói, a vida sempre aberta ao futuro. Se o narrador se distanciasse do herói, no espaço e no tempo, vendo de uma boa *distância*, poderia finalizá-lo, fazendo do herói *coisa*, reificando-o.

Mas na obra polifônica não interessa o tempo passado, o finalizado, a biografia já escrita. O que importa é o “perpétuo presente” que o herói vive e o narrador acompanha. Na existência aberta caminham o herói e o narrador. Estando, assim, ao lado do herói, o narrador não o finaliza, não o define “por suas características físicas” ou “sequer pelas

características linguísticas”. Essas definições só poderiam ser dadas por um narrador razoavelmente distanciado, que se desse ao direito de falar do outro como de um objeto. Porém fazer isso seria uma atitude presunçosa e, na obra polifônica, o herói, no limite, está “em condição de igualdade” com o autor ou o narrador.

Assim, são características associadas ao fenômeno da polifonia um herói e autor em condições de (certa) igualdade. Um narrador pouco distanciado no *tempo* e no *espaço* do herói, o qual acompanha no evento aberto da existência (representada). Por isso, em Dostoiévski é tão característica a narrativa do tempo presente, com pouquíssima atenção ao passado das personagens e com raríssimas perspectivas do futuro delas. O que importa é vida presente, o momento aberto do presente.

Aliás, não poderia ser de outro modo, pois na perspectiva polifônica o centro da representação literária é a autoconsciência da personagem e essa autoconsciência é inacabada. A personagem não pode sair de si para, à distância, se conferir certo acabamento. Por sua vez, o narrador também não confere a ela esse acabamento. No plano polifônico, a vida se apresenta sempre a partir da autoconsciência do herói e essa autoconsciência é por princípio inacabável. Somente o outro pode dar acabamento ao herói. Mas no romance polifônico, nenhuma personagem, tampouco o autor ou narrador imputarão ou concederão esse acabamento ao herói.

Além disso, como já dito em outras ocasiões, os heróis do romance polifônico “são sempre *ideólogos*, portadores das concepções complexas enraizadas no mundo das ideias”. Os heróis polifônicos estão sempre perturbados por vozes e ideias com as quais se debatem longamente no curso de sua vida, no curso dos romances.

Todavia, se tão característica do romance polifônico é esta relevância da vida, do momento presente, como entender que o “herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente” (TEZZA, 2003, p. 183)? Para responder a essa questão, é importante lembrar as colocações de *Para uma filosofia do ato*, quando Bakhtin esclarece que as obras literárias isolam os acontecimentos, representados esteticamente, da sua vinculação direta com a vida (ética). A representação literária, por seu caráter estético, permite isolar determinado conteúdo de seu imediatismo da vida. Na vida, o sujeito está sempre seriamente interessado no seu futuro, no que virá, no que acontecerá logo em

seguida. Na representação estética, os fatos representados estão isolados desse comprometimento ético com a vida. Posso discordar das opiniões de uma personagem literária, mas não vou escrever a ela uma carta, expressando minha insatisfação. Se fosse uma pessoa real, isso seria possível ou conveniente, pois estaríamos seriamente implicados na vida presente. A vida literária está isolada desse compromisso ético. Mandar uma carta a uma personagem não mudará o futuro dela nem o meu. Expor minha insatisfação para uma pessoa de meu tempo pode ter implicações para nossa vida.

Como observa Tezza (2003, p. 183), o herói “não [...] vive diretamente”, mas vive uma vida representada. Isso é condição imprescindível da literatura. Sem o isolamento da vida ética, não haveria representação estética, “não haveria obra de arte” (TEZZA, 2003, p. 183). Acontece, porém, que no romance polifônico, pretende-se representar o herói como se ele vivesse eticamente, no curso de uma vida aberta e inacabada. Isso, claro, não se realiza totalmente, pois é preciso um fechamento, ao menos o isolamento formal, que permita encerrar a obra de arte, destacando-a do fluxo contínuo da vida.

Como se vê, a polifonia seria resultado de uma série de características. Além disso, entre as características relacionadas à polifonia estão, como pretendi mostrar ao longo deste trabalho, certas especificidades das relações dialógicas no que se referem às amplitudes dos diálogos, às orientações das palavras, às relações entre as palavras de personagens e narrador. Permanece aberta a questão de saber se essa configuração de relações dialógicas pode ser encontrada em outros textos, em outros gêneros, em outros autores que não certas obras dostoievskianas apontadas por Bakhtin como exemplares do romance polifônico.

Caso se pretenda observar todas as características elencadas por Tezza, parece realmente ser difícil encontrar fora do domínio literário algo semelhante à polifonia, semelhante àquela “lista exigentíssima dos pressupostos do gênero, que apenas Dostoiévski foi capaz de preencher” (TEZZA, 2003, p. 246). Todavia, por esse viés, não se estaria restringindo o conceito de polifonia, limitando-o, sem permitir que seja assimilado e flexibilizado no evento aberto da vida?

7.3 AS NARRATIVAS DOS VESTIBULANDOS SÃO “LITERATURA”?

A resposta é simples. Tudo isso *é, não é e pode ser que seja* literatura. (LAJOLO, 1982, p. 15, grifo do autor).

Outro ponto a se comentar a partir das análises empreendidas é que as redações examinadas se aproximam em muitos aspectos das obras dostoievskianas objeto de apreciação de Bakhtin (1929/1963). Também foi possível encontrar nas redações exemplos que se aproximam das formas de citação apontadas por Bakhtin/Volochínov (1929). Formas essas, em geral, ilustradas com exemplos literários.

Assim, pode-se questionar o caráter “literário” dessas redações. Embora não tenha sido inicialmente proposto para este trabalho, esse debate acabou por emergir a partir da análise dos dados. Conforme as redações foram sendo comparadas aos exemplos literários arrolados por Bakhtin(Volochínov), os textos dos vestibulandos se mostram em muitos sentidos semelhantes aos fragmentos literários analisados nas obras do Círculo (BAKHTIN, 1929/1963; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929).

Ao observar as análises realizadas, nota-se que muitas das formas de relações dialógicas apontadas em material literário por Bakhtin(Volochínov) se apresentam também nas redações, à exceção da polifonia, já que nas redações não se encontra (em sentido pelo) a passagem do tema por muitas vozes, nem o diálogo inconcluso, a partir de um narrador pouco distanciado.

Apesar dessa exceção, a maior parte das relações dialógicas se faz presente nas redações analisadas. Vislumbram-se nos textos dos vestibulandos relações dialógicas que se dão em amplitudes diferentes (microdiálogos e diálogos), em diversos modos de orientação da palavra para o referente ou a palavra do outro (discurso orientado para o referente, discurso objetificado, discurso bivocal), em espaços composicionais variados (na autoenunciação do herói, no discurso do narrador, no diálogo entre as personagens), através de diversos tipos e variantes de discurso.

Se já há algum tempo estudiosos questionam o que seria literatura (LAJOLO, 1982, por exemplo), também no que tange às relações dialógicas seria preciso um estudo mais aprofundado para se afirmar a possibilidade (ou não) de se distinguir textos literários e não

literários. Isso porque os exemplos discutidos neste estudo mostram que as redações se aproximam, e muito, do que tem sido considerado alta literatura – já que Dostoiévski, Púchkin, Gógol, entre outros, certamente pertencem à distinta classe dos autores a respeito dos quais não resta dúvida quanto ao valor (literário) de seus textos. Se esses autores são sinônimos de boa literatura e as redações se aproximam de suas obras em termos das relações dialógicas, talvez se possa chegar à conclusão de que as redações são – ou se assemelham a – textos literários. Ou, mais uma vez, seria preciso rever o que se entende por literatura.

De qualquer maneira, pode soar estranho se considerar que redações de vestibular sejam literatura. Até mesmo porque, conforme assinala Lajolo (1982, p. 29, grifo nosso):

Aos olhos da nossa tradição cultural, o domínio da escrita vale muitos pontos. É timbre de distinção, atestado de superioridade intelectual, marca de valor: tanto para indivíduos quanto para civilizações. Que os escândalos anuais em torno da assim chamada *calamidade-redação* nos exames vestibulares o atestem.

O que Lajolo discute nessa passagem é que, aos “olhos” da tradição cultural, literatura é sinônimo de escrever bem, afinal é bastante disseminada a ideia de que “o domínio da escrita vale muitos pontos”. No bojo dessa ideia é comum estar presente a crença segundo a qual dominar a escrita é escrever rebuscadamente, exercer a “bela” escrita.

Interessante notar que, se o modelo mais evidente desse beletrismo, desse “domínio da escrita”, é a literatura, o contraexemplo lembrado nesse caso é a “calamidade-redação nos exames vestibulares”. A redação no vestibular, assim, aparece quase que como o antônimo da literatura, seu contrário.

Lembre-se, claro, que nem todas as redações são alvo dessa apreciação tão negativa. O que parece incomodar os baluartes da bela escrita são as “redações-calamidades”, aquelas repletas de “erros”: “erros” crassos, grosseiros e cômicos, candidatos a figurarem nos “escândalos anuais” provocados pelo vazamento ou divulgação das “pérolas” dos vestibulares.

Também é preciso notar que ao se referir às “calamidades-redações”, possivelmente se tenha especialmente em consideração textos dissertativos, já que as “dissertações” são,

comumente, a forma preferencial de avaliação tanto dos vestibulandos¹²³ quanto das instituições¹²⁴ que selecionam os candidatos. Assim, quando se opõe literatura à redação do vestibular, possivelmente esteja-se opondo literatura principalmente a redações do gênero dissertação.

Não deixa, contudo, de ser relevante essa menção à redação do vestibular, quando se coloca em pauta um senso comum, segundo o qual o texto do vestibulando é praticamente o reverso do que se espera em termos de boa (e bela) escrita. Mesmo que se tenha em mente dissertações, e não narrações, mesmo que se tenha em mente os maus textos, e não os melhores, expõe-se nessa comparação uma notória oposição entre literatura e textos produzidos no contexto do vestibular.

É importante ter isso sob os olhos, pois o reconhecimento do que é ou não literário se faz frequentemente em torno do contexto de produção e circulação dos textos, mais até do que propriamente considerando o que tal texto teria ou não de literário.

Como observa Lajolo (1982, p. 16), para que a obra literária exista:

[...] é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra nesse intercâmbio social.

Num mundo como o nosso, essa relação binária entre o produtor e o consumidor de obras literárias é medida por muitas instâncias: a do editor, a do distribuidor, a dos livreiros, para ficarmos só nas alfândegas que o texto paga para ter direito a ser impresso, a circular e, eventualmente, a ser lido.

No caso das redações, há um produtor, o vestibulando, e há também leitores. Mas esses leitores não são o público, os críticos, outros escritores. No contexto do vestibular, a redação nasce em princípio para um primeiro e único leitor: o avaliador¹²⁵. Além disso, figuras como editor, distribuidor e livreiros não são comuns nesse processo de avaliação e de circulação de um texto escrito em uma prova de vestibular. Assim, um primeiro e importantíssimo aspecto que distinguirá a redação de um vestibulando de um escrito pretensamente literário é o contexto de produção e circulação do texto. Esse primeiro ponto

¹²³ Mesmo em vestibulares como o da Unicamp, quando se era dada a oportunidade dos candidatos escolherem entre três gêneros – dissertação, narração e carta argumentativa –, a maioria optava pela “dissertação”. Segundo dados gentilmente fornecidos pela Comvest para esta pesquisa, o percentual de escolha pela dissertação girava em torno de 70%.

¹²⁴ Processos seletivos vestibulares, como os organizados pela Fuvest, e provas, como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), mostram a predileção pela dissertação para avaliação da escrita do candidato.

¹²⁵ Há exceções: no caso das coletâneas organizadas pela Comvest, a redação ganha um público maior. Também em trabalhos como esta tese e outros que se voltam para o exame de textos de vestibulandos, as redações dos candidatos vêm a ser lidas por leitores para os quais, em princípio, não foram escritas.

a separar uma redação de um “texto literário” não é algo intrínseco ao próprio texto, algo próprio de sua textualidade, mas algo relativo às circunstâncias exteriores do contexto em que esse texto venha a nascer e, talvez, circular.

Se “fatores externos” já dão pistas sobre o que poderia ser considerado literário ou não, haveria “fatores internos” através dos quais fosse possível separar o joio do trigo, o literário do não literário?

Lajolo (1982, p. 25, grifo do autor) lista alguns “critérios pelos quais se tenta identificar o que torna um texto *literário* ou *não literário*: o tipo de linguagem empregada, as intenções do autor, os temas e assuntos de que trata a obra, a natureza do projeto do escritor [...]”.

A fim de não me estender sobre a controversa relatividade desses critérios, atenho-me apenas ao primeiro, já que os apontamentos indicados nesta tese talvez possam lançar luz (ou sombra) a respeito desse “tipo de linguagem” empregada por um autor, o que conferiria a seu texto um caráter literário. Quando se fala em “tipo de linguagem” pode se estar referindo a vários aspectos: à escolha vocabular, ao emprego de metáforas ou de palavras em sentido não usual, às eleições sintáticas.

Entre esses aspectos que configuram o “tipo de linguagem” de um texto, possivelmente se encontra o modo pelo qual o autor orchestra as vozes alheias ou vozes citadas. A organização das relações dialógicas, a disposição das vozes de autor, narrador e personagens provavelmente se reflete na configuração do “tipo de linguagem” do texto. Ainda que as relações dialógicas aparentemente não sejam, muitas vezes, diretamente estudadas ou levadas em conta em avaliações de textos literários, é bastante plausível supor que as apreciações de narrativas literárias considerem – mesmo que não deliberadamente – o modo como o autor dá voz ou não a narrador e personagens, como essas vozes se relacionam.

Assim, pelo menos no que se refere a esse ponto do “tipo de linguagem”, as narrações dos vestibulandos se aproximam bastante dos exemplos literários com que Bakhtin/Volochínov ilustram suas explanações. À exceção da polifonia, a maior parte das relações dialógicas está presente nas redações, tanto quanto nos textos de Dostoiévski e de outros autores estudados pelo Círculo.

Prosseguindo, faz-se necessário notar que se, por um lado, muito do que entra em jogo na hora de se atribuir um caráter literário a um texto vem de fora, da conjuntura de produção e circulação do texto, por outro, designar um texto como literário ou não é, claro, uma tarefa que sempre se baseia no próprio texto, objeto de avaliação. É por isso que os “críticos” tem um papel preponderante na eleição e justificação de certos textos com literários. São esses intelectuais os supostamente capazes de julgar o texto por seus próprios méritos ou a despeito de quaisquer influências externas.

A esse respeito, Fidelis (2008, p. 13) pondera:

[...] diante do inevitável que é a obra, o crítico elabora um discurso fundador do campo de conhecimento e é esse discurso que traz as bases do que se compreende por literatura, por valor literário, por obra de arte e que impõe, portanto, as regras, as medidas reguladoras do território literário, marcando as fronteiras do que é e do que não é considerado literatura e, dentro desse conjunto, o que é a literatura canonizada e a literatura não-canonizada.

A obra ou texto literário, portanto, é o “inevitável”, o material primeiro a se considerar no julgamento do “valor literário”. Se fatores sociais e históricos influenciam no modo como se aprecia um texto, ao próprio texto caberia o mais preponderante papel, do texto se erguerá o julgamento, a apreciação do crítico, que pontuará seu valor. Como observa Fidelis (2008, p. 15), a obra literária “fornece elementos, principalmente estéticos e linguísticos, para a constituição de critérios de valor. Ou seja, a obra fornece importantes elementos para a constituição do discurso legitimador da crítica”.

A crítica se coloca, assim, como instância capacitada para ler, avaliar e julgar um texto. É como se os críticos fossem capazes de entrever aspectos “estéticos e linguísticos”, a partir dos quais seria possível distinguir textos com ou sem certos “critérios de valor”. Desse modo, fica-se com a impressão de que o mais importante na atribuição de valor literário a um enunciado é algo inerente ao texto, seriam qualidades supostamente internas.

Porém, mesmo que o texto seja o “inevitável” em qualquer julgamento, não se pode desconsiderar que qualquer apreciação é concebida necessariamente a partir das perspectivas particulares dos críticos e avaliadores, sujeitos historicamente inscritos, sujeitos cujos julgamentos são reflexos também de uma conjuntura social. Imaginando

julgar algo interno ao texto, qualquer leitor já está influenciado por critérios externos, sociais e históricos.

Não pretendo afirmar categoricamente que as redações são ou deixam de ser literatura. Apenas indico que as análises efetuadas mostram haver, em termos das relações dialógicas, proximidades entre as redações e excertos literários comentados por Bakhtin/Volochínov. Talvez se deixe de considerar uma redação como um texto literário por se supor que o vestibular não seria o espaço discursivo apropriado para um exercício linguístico literário.

Em síntese, ao retomar a questão que dá título a essa seção – “As narrativas dos vestibulandos são ‘literatura’?” –, novamente respondo com Lajolo (1982, p. 25, grifo do autor): “Não existe *uma* resposta correta, porque cada tempo, cada grupo social tem sua resposta, sua definição para literatura”. Aliás, como diria Bakhtin, além de não haver uma única resposta, qualquer resposta nunca será a última. O diálogo sempre permanece aberto.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA PEREIRA, R. *O gênero carta de conselhos em revistas online*. 2012. 259 p. Tese (Doutorado em Linguística) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520: Informação e documentação – Citações em documentos - Apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.

BARTHES, R. (1968). La mort de l'auteur. In: _____. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1993, p. 63-69.

_____. (1970). L'étrangère. In: _____. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1993, p. 211-214.

_____. (1971). De l'œuvre au texte. In: _____. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1993, p. 71-80.

BAKHTIN, M. M. (1919/1921). *Para uma filosofia do ato*. Tradução não revisada, para fins didáticos e acadêmicos, realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristovam Tezza. [S.I.: s.n.], [2005-2006].

_____. [192-]. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (1929). *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução Miotello et al. 1 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. (1929/1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. [1952-1953]. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. [1959-1961]. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências

humanas. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. [1974]. Metodologia das ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. M./ VOLOCHÍNOV, V. N. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, D. L. P. (1997). Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. ver. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2005, p. 25-36.

BEZERRA, P. (2001). Nas sendas de Crime e castigo. In: DOSTOIÉVSKI, F. (1866). *Crime e Castigo*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 7-13.

_____. (2005). Polifonia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

_____. (2010a). As múltiplas facetas de Gógol. In: GÓGOL, N. (1832-1842). *O capote e outras histórias*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 209-220.

_____. (2010b). Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. (1929/1963). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BIANCHI, F. *O “Sonhador” de A senhoria, de Dostoiévski: um “homem supérfluo”*. 2006. 175 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. 2008. *Dostoiévski escrevia mal?* In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP, São Paulo, p. 1-7. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/036/MARIA_BIANCHI>. Acesso em 5 mar. 2011.

BÍBLIA DE JERUSÁLEM. (2002). Tradução a partir de *La Bible de Jérusalem*. 5. impressão. São Paulo: Paulus, 2008.

BOJE, D. M.; SMITH, R. (2005). *Narrating Entrepreneurial Identity: Bill Gates and Richard Branson in Quasi-Direct Discourse*. Disponível em <http://peaceaware.com/papers/Narrating_Identity_1.pdf>. Acesso em: 22 out. 2013, 14:21:15.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado 1988.

_____. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: língua portuguesa*. Brasília/DF: MEC/SEF, 1998.

BRITO, L. A. N. *Discurso, leitura e produção textual: uma análise discursiva da escrita de pré-universitários*. 2011. 199 p. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CASTRO, G. Formas sintáticas de enunciação: o problema do discurso citado no Círculo de Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009, p. 117-135.

CAVALIERI, M. A. R. (2009). *Um lugar, um tempo e um sistema de economia: ensaio interpretativo sobre o surgimento do institucionalismo norte-americano de Thorstein Veblen*. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2009. Disponível em <<http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20349.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2013, 18:56:27.

COMVEST. *Manual do Candidato 99*. Coordenadoria Executiva dos Vestibulares da Unicamp. [Campinas]: [s.n.], 1999.

_____. *Redações do Vestibular Unicamp 2000*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão

Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. *Redações do Vestibular Unicamp 2001*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. *Redações do Vestibular Unicamp 2002*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2003*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2004*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2005*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. Campinas: Editora da Unicamp, 2005

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2006*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2007*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2008*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2009*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. *Vestibular Unicamp: redações 2010*. Pró-Reitoria de Graduação, Comissão Permanente para os vestibulares. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. M. (1846a). *Gente Pobre*. Tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. (1846b). *O duplo*: poema petersburguense. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1. ed. (1. reimpress.). São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. (1847). *A senhoria*. Tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. (1862). *Uma história lamentável*. Tradução Gulnara Lobato de Moraes Pereira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. (1864). *Memórias do subsolo*. Tradução, notas e prefácio de Boris Schnaiderman. 5. ed. (3. reimpress.). São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. (1866). *Crime e Castigo*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. (1869). *O Idiota*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. (1872). *Os demônios*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. (1881). *Os irmãos Karamázov*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

CORREIA, Raimundo. (1898). Plenilúnio. In: *Poesias completas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1948.

DRUMMOND, C. A. (1977). *Discurso de primavera e algumas sombras*. 2. ed. Aumentada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.

FARACO, C. A. (2003). *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FIDELIS, A. C. S. *Do cânone literário às provas de vestibular: canonização e escolarização da literatura*. 2008. 233 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FRANK, J. (1976). *Dostoiévski: As sementes da Revolta, 1821-1849*. Tradução Vera Viera. 2. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008.

FRANÇOIS, F. (1997). “Dialogismo” e romance ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2.ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

FURLAN, F. A.; ABAURRE, M. B. M.; ABAURRE, M. L. M. *Vestibular Unicamp: Redação*. São Paulo: Globo, 2003.

GERALDI, J. W. (2003). A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, M. T.; JOBIM E SOUZA, S.; KRAMER, S. (Org.). *Ciências humanas e pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2007, p. 39-56.

_____. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso (GEGe). *Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p. 19-39.

GINZBURG, C. (1986). Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos Emblemas Sinais: Morfologia e História*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.143-179.

GÓGOL, N. (1842). *O capote*. In: GÓGOL, N. (1832-1842). *O capote e outras histórias*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

GOMES-SANTOS, S. N. *A questão do gênero no Brasil: teorização acadêmico-científica e normatização oficial*. 2004. 251 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GRILLO, S. V. C. Prefácio. In: MEDVIÉDEV, P. V. (1928). *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Vieira de Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012, p. 19-38.

JAKOBSON, R. (1977). Prefácio. In: BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

KOCH, I. G. V. Linguística Textual: quo vadis?. In: *DELTA*. São Paulo, v. 17 (especial), p. 11-23, 2011.

KRISTEVA, J. (1967). A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. (1969). *Introdução à semánalise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. (1969). *Introdução à semánalise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KUNDERA, M. (1983) *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LAJOLO, M. P. (1982). *O que é literatura*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. (1985). *Fundamentos de metodologia científica*. 6. ed. 7. reimpr. São Paulo: Atlas, 2009.

LEIBING, A. G. A.; BENNINGOFFLUEHL, S. *Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória*. 1. ed. São Paulo: Mandarim, 2001.

LILLIS, T. Whose “Common Sense”? Essayist literacy and the institutional practice of mystery. In: JONES, C.; TURNER, J.; STREET, B. (Org.). *Students writing in the university: cultural and epistemological issues*. Amsterdam: John Benjamins, p. 127-140, 1999.

MACIEL, L. V. C. *Gênero e estilo nas melhores redações do vestibular Unicamp*. 2008. 185 p. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. Além de “Os gêneros do discurso”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, 53(1), p. 27-38, Jan./Jun. 2011.

MARCUSCHI, L. A. (2002). Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P., MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 4 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MARQUES, W. Metodologia de pesquisa em Análise do Discurso face aos novos suportes midiáticos. In: *Domínios da Linguagem*. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, vol. 5, n. 1, p. 58-73, 1. sem. 2011.

MEDVIÉDEV, P. V. (1928). *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Vieira de Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MIOTELLO, V. Nosso objeto é texto e texto é sujeito. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Org.). *Análise do discurso: heranças, métodos e objetos*. 1 ed. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 85-94.

_____. Algumas anotações para pensar a questão do método em Bakhtin. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso (GEGe). *Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p. 151-168.

OLÍMPIO, A. M. *Gênero do discurso, ciência e jornalismo: o tema da saúde em reportagens de capa da Superinteressante*. 2006. 181 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade

de São Paulo, São Paulo, 2006.

ORLANDI, E. (1988). *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

OSTROWSKI, D. (2009). *Slovo o polku Igoreve: The Text Critical Arguments*. Disponível em: <http://clover.slavic.pitt.edu/~djb/2009_aaass/ostrowski_paper.pdf>. Acesso em: 13 set. 2013, 14:20:32.

PONZIO, A. Problemas de sintaxe para uma linguística da escuta. In: BAKHTIN, M. M. (1929). *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Tradução Miotello et al. 1 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p. 7-57.

POSSENTI, S. *Os Limites do Discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

_____. (2003). Prefácio: Intervindo nas leituras de Bakhtin. In: FARACO, C. A. (2003). *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006, p. 7-9.

RONCARI, L. (1994). Prefácio. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. ix-xii.

ROSENSHIELD, G. *Crime and punishment: the techniques of the omniscient author*. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1978. Tradução de Priscila Nascimento Marques. In: MARQUES, Priscila Nascimento. *Polifonia e emoções: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e Castigo de Dostoiévski*. 2010, 313 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHERMA, C. C.; TURATI, C. A.; MIOTELLO, V. Apresentação. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso (GEGe). *Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p. 7-9.

SCHNAIDERMAN, B. (1997). Bakhtin 40 graus (Uma experiência brasileira). In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

STRAUSS, A.; WAIZBORT, R. Sob o signo de Darwin? Sobre o mau uso de uma quimera. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 23, n. 68, p. 125-134, 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n68/v23n68a09.pdf>>. Acesso em 20 mar. 2013, 20:09:10.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, T. (1984). Prefácio à edição francesa de “Estética da Criação Verbal”. Tradução do prefácio por Maria Ermantina de Almeida Padro Galvão. In: BAKHTIN, Mikhail. M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. xii-xxxiv.

TOLSTÓI, L. N. (1873-1877). *Anna Kariênina*. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASSOLER, F. R. (2011). Prolegômenos dostoiévskianos para uma reaproximação entre a polifonia de Mikhail Bakhtin e a dialética. In: *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*. Pontífice Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 6(1), p. 59-78, Ago./Dez 2011.

VAUTHIER, B. Préface. In: _____. (Org.) *Slavica Occitania Numéro 25 – Mihail Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*. France: Toulouse, 2007, p. 9-43.

VOLÓSHINOV, V. N. (1929). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. 1. ed. Tradução de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009. (Colección Exhumaciones).

VOLOSINOV, V. N. (1929). *Marxism and the Philosophy of Language*. Tradução Ladislav Matejka e I. R. Titunik. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

YAGUELLO, M. (1977). Introdução. In: BAKHTIN, M. M./ VOLOCHINOV, V. N.

(1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 11-19.

ANEXOS

Do inferno para o céu

Noite serena; o céu, tomado pelas luzes da cidade, as invejava. Queria exhibir as suas estrelas, mas os pontinhos luminosos lá embaixo não as deixavam aparecer. Um jovem solitário, à janela de um apartamento, observava a lua. Queria pegá-la. Debruçou-se sobre o parapeito e esticou os braços: não a alcançava. Insistiu até sentir a mão deslizar em falso e, assustado pelo perigo da queda, virou as costas para a janela. Deparou-se com um cômodo escuro; apenas um abajur aceso ao centro, proporcionando sombras psicodélicas ao redor. Demônios com as mais diversas faces escondiam-se, corriam, dançavam, enquanto os móveis tornavam formas estranhas. Sentiu o braço arder: era a seringa, há pouco usada a fim de encontrar mais uma vez aquele mundo, ainda espetada nele.

Seus olhos vagavam perdidos em meio àquelas ilusões quando, subitamente, se deparou com o retrato de sua avó – na verdade mãe, pois fora ela quem o criara desde a morte dos pais. Suas feições sorridentes derreteram, convertendo-se numa expressão macabra, de luto. E por que sorriria? Ali era o inferno; a morte envolvia o jovem neto, tomava seu corpo aos poucos com o que nós, mortais, chamamos vírus. O jovem, dominado por horror, encolheu-se no chão e por entre as mechas de seu cabelo negro jogado ao rosto, viu as criaturas demoníacas a encará-lo, dizendo “ninguém mandou usar drogas”, “se tivesse ouvido sua avó”, “Aids? É merecido, seu drogado! Tá aí seu prêmio por...”. “Chega!”, gritou o garoto.

Sentia-se cansado. Cansado pela fadiga gerada pela doença, diagnosticada há alguns meses e, principalmente, cansado de sua solidão. Arrependera-se de usar drogas, mas o vício era mais forte que ele e mais forte ainda era o preconceito vivido após contrair Aids. Pagava seus pecados através da doença e suportando os olhares alheios a condená-lo, a contemplar sua desgraça como merecida. E não suportando toda a condenação, recorria à seringa novamente. “Cadê a seringa?” Encontrando-a, injetou novamente a droga. Em sua circulação, condenação e morte corriam juntas.

Agora sim. O mundo já não era tão obscuro, a cabeça não pesava, o coração não se remoía. Vovó sorria. Ele sorria. Os demônios transformavam-se em borboletas multicoloridas e anjos, muito brilhantes. “Será que vieram me buscar?” Apesar de todos o condenarem, queria ir para o céu. E por que não iria? É tradição a humanidade atribuir ao doente a culpa de seus males, fazer o inferno aqui e agora, além de garanti-lo para o amanhã, após a morte. Mas e Deus? Seria Ele tão mau? Incompreensível? Claro que não! Até lhe enviara anjos! Com certeza o Senhor, criador dos céus e da terra, teria piedade. Teria de ter! Afinal, tirara-lhe os pais, desolara-o e o fizera infeliz. Merecia um céu, enfim. O céu...

Voltou-se novamente à janela, a qual enquadrava o paraíso ali, tão perto. Lembrou-se da namorada, a quem amava tanto. Ela o deixara após saber da doença. Era uma moça tão linda; olhos escuros, lábios grossos. E gostava da lua. Quando fosse para o céu, daria um jeito de lhe enviar a lua numa caixinha de presentes. Quem sabe assim voltasse para ele, quisesse ir para o céu também. Daí poderia até conhecer seus pais! Ah, como eram bons seus pais. Amava-os tanto, tanto. Enfim, depois de tanto tempo, iria os rever.

Debruçou-se novamente sobre a janela. Aquele céu prometia-lhe tantas coisas, tanta felicidade, e até estrelas. Inclinou o corpo à frente. E lá estariam seus pais e até Deus, os quais não o condenariam, o deixariam viver em paz. As mãos deslizaram. Só que dessa vez não foi em falso. Ele foi atrás de seu céu, e seus anjos o seguiram. Era uma noite muito, muito serena.

Troca de gerações

Eram três horas da manhã e eu manuseava o teclado do computador da maneira mais silenciosa possível. Qualquer ruído no corredor era um sobressalto. Todo o sigilo era para conseguir terminar um trabalho da faculdade em tempo hábil, sem que fosse descoberta pela minha avó.

Ao conseguir uma vaga para estudar em uma renomada faculdade pública no interior de Minas estava tão exultante com meu êxito que o fato de ter que morar com meus avós pareceu-me um mero detalhe. Esse detalhe foi tomando cada vez mais minha atenção, porém, com o início das aulas.

O curso de cinema e animação me exigia muito tempo e dedicação, principalmente no período de adaptação à faculdade. Muitos trabalhos para fazer e muitos deles incluíam o uso da Internet. Para instalá-la, porém, não foi fácil. Meu avô perdera emprego de longos anos quando a empresa para qual trabalhava foi informatizada e funcionários jovens, familiarizados com tal ferramenta, substituíram os mais antigos, defasados. A aposentadoria forçada gerou em meu avô uma terrível amargura em relação aos computadores.

Internet instalada com muito custo e meus avós, desconfiados, não se cansavam de lançar olhares relutantes ao reluzente *laptop* em meio à mobília antiga. Mas outros conflitos começaram. As refeições deveriam ser feitas em horários determinados, que muito contrastavam com minha antiga rotina. Quando não podia almoçar por estar atrasada para uma aula, minha avó fitava-me magoadíssima, dizendo que havia passado a manhã inteira preparando aquele macarrão que eu tanto gosto. Se estava estudando durante a madrugada ela caminhava pelo corredor da casa, soltando suspiros aflitos, murmurando que estava acabando com minha saúde quando fazia aquilo.

Tentava argumentar, mostrar que precisava fazer certas coisas para seguir adiante no curso que tanto almejei. Mas meus avós estavam irredutíveis alegando não haver razão para tanta correria.

Foi dessa maneira que ingressei na rotina de fazer meus estudos na surdina. Naquela madrugada em particular, redigia um relatório para um seminário sobre videogames. Também seria esse o tema de meu trabalho de conclusão de semestre, que incluía a montagem de um projeto de novo jogo. Com todas as intempéries em casa, nada me ocorria para tal empreitada.

Doía-me desrespeitar meus avós, sobretudo sabendo que todo aquele esforço era em prol do meu bem-estar. Sabia que eles estavam magoados com minhas atitudes e que imaginavam minha companhia muito mais presente quando me mudei para a casa deles. Não conseguia, porém, encontrar uma maneira de fazê-los entender meu ponto de vista. Para eles o meu modo de vida era alienígena.

– Camila! – Pude sentir meu coração batendo na garganta quando minha avó entrou no quarto abruptamente. – O que está fazendo? Achei que estivesse dormindo! Outra vez nesse computador? Só Deus toma conta! É vício! – Ela fez o sinal da cruz e eu senti uma onda de carinho.

– Ah, vó. É importante. Prometo que não demoro.

– Não sei o que tem aí dentro de tão interessante. Só vejo luzinhas e letrinhas.

– Tem muita coisa legal! Fotos, filmes, jogos... – Ela bocejou.

– Só ia querer se tivesse jogo de costurar, fazer receitas novas... – Levantei da cadeira no mesmo instante.

– Vó! A senhora é um gênio! – Corri para beijar a bochecha dela, que me olhava como se eu estivesse mesmo louca. Mal sabia ela a ideia genial que acabara de me dar.

Hoje, quatro meses depois daquela madrugada, observo minha vó torcer as mãozinhas no manete do videogame para conseguir terminar o ponto cruz, enquanto meu avô observa desconfiado do canto da sala. O projeto de jogo para a terceira idade, ainda em preto e branco e gráficos rudimentares fez sucesso no seminário e atraiu interesse até de empresas do ramo. Como minha avó cedeu um pouco, resolvendo ajudar no projeto, cedi também; tenho feito esforços para comer nos horários certos e desfrutar mais da companhia dos meus avós.

– Viu, vó? – Digo. – Não é tão ruim assim a modernidade.

– Não é. – Ela concorda. – Mas ainda prefiro a coisa viva.

– Ei, Camila! – Meu avô chama do canto. – Será que não podia tentar fazer um jogo assim de resta um? – Eu sorrio. Ainda tenho muito para ensinar e muito para aprender com meus bucólicos avós.

Autor: Rodrigo Pereira

– Vou abandonar a faculdade de Biologia.

Arnaldo, que digitava alguns trabalhos de pesquisa em seu computador, levou ainda alguns instantes para processar e entender a frase que acabara de ouvir, tamanha a sua concentração. Por fim, levantou os olhos e disse à mulher que não havia entendido.

– É isso mesmo – disse Helena, com calma, porém cautelosa quanto à reação do marido. Vou abandonar o curso. Chega de pesquisas, chega de matar animais, chega de mortes...

Arnaldo arregalou os olhos, que até então estavam serenos. Mortes? A que tipo de mortes a mulher se referia?

– Não quero mais matar ratos, minhocas, camundongos, cachorros e macacos – explicou-lhe a mulher. Disse também que fora reprovada em uma aula de fisiologia por não ter realizado uma vivisseção.

Atônito, o marido de Helena nada disse. Apenas salvou os trabalhos que digitara e foi se deitar. Arnaldo era doutorando em doenças tropicais e pesquisava vacinas contra a dengue e a malária. Defenderia sua tese poucos meses depois.

Como os trabalhos estavam quase concluídos, havia decidido não se intrometer inteiramente nas decisões da esposa e concentrar-se em suas pesquisas. Helena, entretanto, vinha apresentando problemas que eram difíceis de serem ignorados: primeiro decidira ser vegetariana. Em seguida, passou a militar em ONGs que defendiam animais. Às quartas-feiras não ia às aulas para participar do plenário da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, onde tramitava o projeto de lei que tornaria ilegal o uso de animais em pesquisas científicas.

No início Arnaldo achava engraçado:

– Quer que eu perca meu emprego? Sem animais, vou pesquisar o quê?

Com o passar dos meses, entretanto, passou a se preocupar mais, haja vista que até os amigos começaram a reclamar de Helena.

– Naldo, sua mulher está ficando maluca!

Helena não ia mais aos churrascos e, quando ia, aplicava verdadeiros sermões a quem ela visse bebendo ou fumando: “Podem beber e fumar. O que é a vida de um camundongo na busca da cura do câncer que vocês irão desenvolver?” – ironizava.

Como gostava da mulher, Arnaldo tentava relevar, entender e compreender por que Helena, que sempre defendera os animais com moderação, agora se tornava obsessiva por essa ideia. Porém as respostas de Helena eram vagas, imprecisas, entrecortadas de gracejos:

– Descobri que meu pai participava de rinhas quando eu era criança e isso me revoltou. Justo ele, que sempre me incentivou a fazer Biologia.

Arnaldo não sabia dizer se era verdade ou não, e não tinha coragem de interpelar ao sogro ou à sogra sobre aquele assunto. Naquela noite, porém, jurou que cobraria explicações mais plausíveis da mulher, quando levantassem no dia seguinte.

Quando acordou, porém, Helena já havia levantado e, com um martelo destruía o computador do marido. Os trabalhos de Arnaldo, já impressos, jaziam rasgados em um canto, sob o riso histérico de Helena.

Atordoadado, Arnaldo apanhou a arma e disparou três vezes, sem remorso, como se estivesse matando um rato de laboratório.

A percussão rígida da máquina de escrever contrastava com a suavidade daquela mão suave, enrugadinha, típica de doce matriarca. A neta observava atenta, curiosa, nostálgica da infância marcada pelos carinhos da avó. A atmosfera que pairava sob a luz das velas permeava de alento, finalmente, aquelas duas gerações.

A jovem havia se mudado para Piracicaba para morar com os avós há alguns meses atrás. Seus pais estavam enfrentando dificuldades financeiras, principalmente para pagar as mensalidades do colégio. Então, estudante esmerada que era, e por nutrir sentimentos de muito amor e respeito pelos avós, aceitou o convite de ir morar com eles.

As primeiras semanas foram maravilhosas. A jovem matou a saudade dos mimos dos velinhos e passou a frequentar uma ótima escola. Ela sentia admiração por eles, pela experiência de vida que haviam adquirido ao longo dos anos e achava graça nos seus hábitos e manias tão diferentes dos dela, menina da capital, de vida agitada e completamente imersa na Era Digital.

Todavia, conforme o tempo foi passando, a convivência entre os avós e a neta permitiu transparecer os choques e conflitos típicos devido às diferenças entre duas gerações. O casal, que apreciava fazer passeios ao ar livre e bater papo com os amigos na praça da igreja, não podia compreender o motivo da neta gostar tanto de passar tardes inteiras trancada no quarto, navegando na internet.

Na juventude deles, época de que tinham tantas lembranças boas, sequer existia computador! O bom mesmo era ir pro baile, pra matinê. Mesmo agora, diante do advento da informática e dos argumentos da neta, achavam toda aquela parafernália tecnológica perfeitamente dispensável para seu estilo de vida.

A neta atormentava-se. Ela não imaginava o mundo sem internet, até porque havia nascido num mundo já digitalizado. Não compreendia como seus avós, pessoas que ela admirava tanto por sua sabedoria e vivência, desprezavam as facilidades que a tecnologia poderia oferecer.

Sentia-se dividida. Todo o afeto, o respeito e o bem-querer que tinha por eles agora confundia-se com intolerância e com a sensação de que eles eram mesmo obsoletos, alienados, incompatíveis com o vigente modo de vida da sociedade.

Todos os dias o casal adentrava o quarto dela e dissertava persistentemente contra os hábitos da neta e a favor de que ela passasse mais tempo com eles. Entretanto, a jovem chateada com o desapareço deles pelos interesses dela e, tendo perdido gradualmente a admiração por eles, já não os ouvia.

A atmosfera da casa foi ficando cada vez mais pesada e a jovem, dividida. Certa vez, tentou ensinar a avó a mandar e-mails, mas ela frustrou-se logo com as primeiras dificuldades. A inflexibilidade tão característica da adolescência e da velhice ainda agravava o convívio com as inúmeras diferenças que separam duas gerações e coroam-se com os anos.

Naquele domingo chuvoso a situação mudou. Como consequência da tempestade, Piracicaba ficou sem eletricidade. A jovem estava digitando um trabalho escolar que seria entregue na manhã seguinte quando houve o “blackout”. Vulneráveis devido à escuridão, acabaram por se reaproximarem. Os avós se comoveram com o problema da neta e se propuseram a ajudá-la. Ela permitiu que o amor que sentia por eles se sobrepusesse à intolerância e às suas diferenças. Reunidos em torno da máquina de escrever, as chamas das velas revelavam nuances de olhares apaziguados, acalentados pelos conhecimentos do avô, o dedilhar cuidadoso da avó e a paz no coração da neta.

Borboletas da cidade

Dora gosta muito de jornal, principalmente os televisivos, gosta tanto que pintou seus olhos hoje, só para assistir ao jornal.

– Cada vez mais aposentados sustentam suas famílias. Esse fenômeno ocorre devido à imensa massa de desempregados em nosso país.

Dora sabe disso muito bem. Concorde com o repórter.

– Oi, vó, por que está assim? Pintada, meia fina...

Dora sorri, está pintada porque lápis azul combina com seus olhos, está usando meia fina porque tem medo de bolhas nos pés. Não gosta de bolhas...

Dora olha o neto, menino lindo que ela mesma ajudou a criar. Seus pensamentos voam, Dora tem tanta vontade de ninar aquela criança... Mas Júlio cresceu e Dora envelheceu. Anoteceu ela, como o dia de hoje.

– E aí, vó? Vamos pra balada?

Dora gosta muito de baladas, sempre escuta suas canções favoritas no rádio. Ilumina-se. Dora se levanta, pega sua bolsa e seu guarda-chuva.

Vai. Mãos dadas com Júlio, saboreia o vento. Pára no centro da praça que presenciou, um dia, seus beijos furtivos, seus namoros escondidos. Aponta.

– Que foi, vó?

Linda escultura de Lygia Clark, não é original, mas é encantadora. O jovem Júlio não sabe, mas teve uma festa muito boa no dia que descobriram a estátua. Arte moderna demais, quase ninguém gostou.

A cidade está muda, Dora pode ouvir seus saltos batendo no chão, pode ouvir sua própria respiração. Ouve também seu peito rasgando, depois de tanto tempo sufocado, de dentro dele saem mil luzes multicoloridas que se confundem com o neon da cidade.

– Conhece rapel, vó?

Não, não conhece. Os olhos de Dora brilham como duas crianças que brincam o primeiro carnaval. Uma criança em cada olho, girando com as mãos abertas, com os braços em posição de abraço.

Estas crianças olham para outras crianças. Meninos tão lindos como o seu neto, meninas com a umidade da flor em botão na pele. Estariam fantasiados de máquinas? Não, máquinas não beijam. Muitos beijos na face de Dora, beijos das meninas e beijos dos meninos. Sua face fica úmida, sente as rugas recuarem, uma a uma.

Que ponte será essa? Toda trabalhada, vistosa. Dora acha que é o Viaduto do Chá. Dois meninos presos em cordas se jogam ponte abaixo. Será que eles sabem que todo aquele emaranhado de ferros veio da Inglaterra? Viaduto do Chá... Viaduto pode ser ponte? Dora também não sabe.

Os meninos lá embaixo gritam “hurras”. Estão felizes, conseguiram cumprir seus objetivos, e Dora, cumpriu seus objetivos? Lá no alto do Copan, um dia prometera que seria feliz. E foi. Será que foi?

Procura o neto e o encontra. Ele está pendurado em uma corda, gira de ponta-cabeça, não teme o perigo. A fruta não cai longe do pé, Dora sabe.

– Vamos lá, vó!

Será? Uma emoção infinita invade todo o corpo de Dora. Está de saia, meias finas. Não pode.

– Pode sim, vó!

Uma menina empresta uma bermuda, veste por baixo da saia e depois Dora também se fantasia de máquina.

– É muito fácil, dona Dora!

Salta, parece que os ossos vão quebrar. Cai um sapato, cai outro. Lá embaixo a algazarra dos jovens. Os cabelos se soltam e não são mais brancos e sim negros, misturam-se com o céu noturno. Onde estão as manchas das mãos? Sumiram. Decerto estão no mesmo lugar de suas varizes.

Os pés tocam o chão, meia rasgada, olho estatelado, coração em brasas. Sente corpos quentes e jovens abraçando seu corpo, tão jovem quanto o deles.

Toda a cidade sorri para ela, os moradores de rua a aplaudem, os prédios a saúdam, os poucos carros a homenageiam, os *outdoors* a felicitam, lá na praça a escultura de Lygia dança com suas oito patas e borboletas invadem a avenida. Milhares de borboletas azuis.

Entre as borboletas Dora encontra o que procurava. Os olhos de Júlio. E dentro deles vê Dora rindo, Dora dançando, Dora vivendo. Jovem como as borboletas azuis da cidade, que são sempre jovens.

Autora: Iandara Gouvea Gonçalves

O ônibus adquiriu um movimento leve, um sutil ir e vir, o movimento perpetuou a sonolência já existente de Carolina. Com os olhos cerrando-se delicadamente, pôde ver a feição da Vó Olga, era uma senhora austera e fina, na silhueta e nos modos, não fazia tricô ou doces, mas lhe ensina latim. De Vô Gilberto não se recordava muito, sabia que devido à enfermidade estava magro e pálido, da casa também não se lembrava muito, via na mente o casarão amarelo e cheio de janelas grandes, tinha cheiro de camomila e pitangueiras no quintal. As pitangueiras, lembrou-se que o avô comia pitangas escondido com ela na hora do almoço. Passava os verões da infância lá, mas seus pais foram se tornando impacientes com os senhores apegados a velhos costumes e ideias.

Como a faculdade era na cidade do casarão amarelo, aceitou o convite da avó, apesar dos protestos da mãe. Embora não os visse há muitos anos, conservava muito carinho e respeito por eles, o carinho dobrara com a notícia da doença do avô.

A freada brusca do ônibus a despertou. Na chegada a avó a envolveu em um abraço morno e rígido, o avô derramou sobre elas os olhos doces e úmidos, e ameaçou levantar-se mas não teve forças.

– Que bela mulher nossa Carolina se tornou. Futura economista, como eu! Quando começam as aulas?

– Em duas semanas, Vô Gil!

– Certo! Vá com o meu carro, é velho e barulhento, mas ainda anda!

Quando dele partiu um riso lépido e espalhado lembrou-se que ele era doce como as pitangas mais vermelhas! Os dias passaram calmos, Vó Olga passava as horas lendo e cuidando do marido, que vivia diante da velha TV a ver filmes antigos. Carolina, por sua vez, não se separa do *laptop*, entre pesquisas e o namoro com um rapaz de sua cidade, Vincenzo. Certo dia pediu ao avô que pusesse no canal do noticiário:

– O jornal está na cozinha meu bem! – respondeu sorridente.

Diante do olhar severo que a avó lhe lançou fugiu para o quarto. A convivência era difícil pois tudo tinha de ser ao gosto tradicionalista da avó. Por sorte as aulas começariam logo, e tinha Vincenzo. Então a avó adentrou o quarto:

- Você não desgruda desse computador!
- É meu trabalho, vó, todo economista deve usá-lo bem!
- Seu avô sempre foi ótimo sem computadores.
- Os tempos são outros!
- Que não fossem! Que tempos são estes que até o amor é digital?
- Andou mexendo no meu computador? – Carolina enraiveceu.
- Jamais, criança! No meu tempo éramos bem educados. Nem é preciso mexer. Mal

tem vida fora disso, mal vai ao quintal! Está pálida, veja. É a geração sem contato, sem conquista, fria!

– Antes fria a amarga como você! Apegada a coisas que foram e não são mais; sem vida, sem esperança... velha!

O estrondo do tapa que se seguiu ecoou pelo cômodo.

– Na minha época era assim que se dava educação! Saia desta casa Carolina, não digitamos, lemos as notícias, nosso carro é velho, nós somos velhos! Mas temos respeito e vivência, criança. Passamos por muita coisa que você apenas estuda! Se nestes tempos não há amor e respeito, que bom ser velha!

Carolina fez-se da cor das pitangas. Pela vergonha e pelo tapa. De noite fez as malas, amava a vó das aulas de latim e dos livros recomendados, e o vô da doce bagunça pueril e das tardes de filmes antigos. Mas era muito diferente deles. Digitou um bilhete, mas já havia outro em sua porta, escrito à mão, letra de Vó Olga: “Sua bendita tecnologia e ciência, criança, falhou comigo! Sua brilhante medicina não pode me ajudar. Sinto muito se sou da época das cartas de amor e da hierarquia familiar, mas eu te amo e seu avô também! Fique, aguento esta velha durona, por ele, que nosso amor é velho e ele não vai conseguir sozinho!”.

Carolina chorou como choram as moças, as crianças e os velhos. Desfez as malas, ela também os amava, ao modo antigo...

Autora: Isabel de Siqueira Ferraz

Mesmo fazendo seis anos que o doutor Augusto atende aqui no bairro ele nunca olha para a gente com simpatia. Nem sequer com familiaridade! Sempre com ar de desdém ou má-educação. Ninguém tinha culpa que almejando ele por um “Albert Einstein” acabou no postinho das Laranjeiras, atendendo a gente que depende do SUS. Contudo hoje ele estava com ares de preocupado. Enquanto contemplava a sua feição, aguardei a má notícia.

Faz dois meses que venho sentido minhas conhecidas sensações de mulher embarrigada. Só fui ao postinho confirmar e aproveitar pra agendar pré-natal. Uma boca a mais para alimentar – a quarta – hoje em dia é notícia ruim de receber. Mas gravidez anunciada, o doutor não tirou a gravidade da expressão e poucos minutos depois despejou o peso do mundo em minhas costas: sífilis.

Não lê os cartazes do posto, Irene? Camisinha, doença venérea? Não lê?

Entendi que o doutor duvidava da minha honra de mulher casada. Protestei. Ríspido, ele me explicou como se pegava a doença. Triste certeza da traição do meu marido. Prova concreta está no exame, está nas feridinhas que eu julgava ser nada.

Perguntei sobre o tratamento. Na verdade o que eu queria mais saber era se o posto fornecia os remédios: salário de doméstica não sobra no fim do mês para poder se cuidar. Remédio e cura garantidos, a sobancelha de Dr. Augusto ainda separava seus olhos. Julguei estar irritado com a minha ignorância, e quando abriu sua boca novamente foi para tirar a minha paz... para o resto da vida.

Passei a gravidez inteira pedindo para que Deus tirasse ele de dentro de mim. Deformado? Retardado? Como míseras ferinhas podiam fazer isso com uma criança? Se um micróbio pode ser responsável por um tamanho mal feito, por que não acabava no ventre mesmo com a obra que começou? Os erros de Ricardo, meu marido, sou eu quem pago, criando uma aberração na minha barriga.

Sem piedade de Deus, a maldição foi até o fim. Nasceu, dei nome, dei de comer. Mas amar eu não conseguia. Quando muito conseguia olhar.

Sem os dedinhos de uma mão, cego e, constatado depois, atrasado da cabeça. Ricardo pode escolher não vê-lo e certo dia não voltou mais para casa. Cresceu uma raiva

dentro de mim por eu não ser o homem da história. Pelo fardo de ter seios para alimentar ser meu.

Um ano após o parto a amargura já tinha tomado conta da minha vida. Passei dias me penitenciando sobre os maus pensamentos que vinham à mente e insistiam, que nem mosquito em dia de calor.

Era de madrugada ainda quando embrulhei Arthur, desci o morro e andei muito tempo com ele no colo. Mas pela última vez carregava aquele peso. Eu era suja pelo mundo, por isso não podia amá-lo. Já quem vive na vida para praticar o amor deve conseguir amar qualquer um, ou qualquer coisa...

Quando o coloquei no chão na frente do lar das freiras do Sagrado Coração, ele colocou a mãozinha no meu rosto. Pela primeira vez senti algo digno daquela criança que não tinha culpa de ser assim. Foi pena.

Belisque-o para que chorasse e apertei a campainha. Deixo-o para trás em um lugar em que pode ser amado. Deixo para trás um erro... que sequer foi meu. Repeti isso a vida inteira na minha cabeça para tentar amenizar a maldição da culpa, que até hoje me assola.

Meus pais sempre me chamaram de teimosa, mas nunca me importei, na verdade aceitava como um elogio. Desde pequena, também, me encantava pelos animais, com predileção para os cães, acredito que porque esses me eram os mais próximos. Contudo, ao saber das atrocidades cometidas a filhotes de focas para se obter sua pele através de um documentário que assisti na escola, decidi que lutaria pelo direito dos animais. Participava de algumas campanhas na escola e manifestava meu inconformismo em meu *blog*. Pensando bem, vejo que não mudei muito, afinal de contas aqui estou novamente na Internet usando-a para mostrar meus ideais.

Entrei em Biologia na UFRJ algum tempo depois. E ao me deparar com a aula de laboratório em que seria obrigada a fazer uma vivissecção, encontrei-me dividida entre fazer algo que ia contra meus princípios ou não obter meu diploma. Foi nesse momento que em um texto como o meu, neste mesmo site, descobri que havia a possibilidade de entrar em uma luta judicial para não fazer tais atrocidades. Esse direito por fim me foi concedido; no entanto, em meio a uma discussão com o professor que ministrava tal disciplina, fui acusada de não me importar verdadeiramente com os animais, que eu apenas seguia modismos e que me importava com os que me eram próximos ou se assemelhavam em algum nível com a espécie humana. Disse, dentre muito mais: “Você e todos esses grupos não se importam com a sorte dos arenques ou dos bacalhaus, mas com os golfinhos, que com eles são por vezes arrastados pelas redes de pesca, são excessivamente emocionais e gritam por seus direitos!” e foi essa frase que me marcou. Eu comia bacalhau todas as páscoas e realmente protestava pelos golfinhos! Era incoerente em minhas decisões, acreditava que os peixes não eram pescados com a mesma crueldade que as baleias. Mas não havia sentido nenhum nisso. Foi outro dia marcante em minha vida: tornei-me vegan. Não comeria mais carne, ovos, gelatina, ou qualquer coisa que pudesse causar sofrimento a qualquer animal. Nessa fase da vida foi-me necessária toda a teimosia de que dispunha, era constantemente questionada, criticada e ridicularizada. Meus amigos me chamavam de radical, colegas de faculdade me olhavam com estranhamento, porém eu me sentia satisfeita comigo mesma e feliz com a minha escolha.

Ao terminar a graduação, tive dificuldade em conseguir uma bolsa para trabalhar com pesquisas sem a utilização de cobaias. E por fazê-las enfrentei muito preconceito e descrédito no meio acadêmico que retrogradamente ainda acredita que tais experimentos sejam necessários ao desenvolvimento da ciência. Porém, graças a ações de ONGs e de pessoas como o vereador Cláudio Cavalcanti, as mentes começaram a mudar a esse respeito, a permissão para esses crimes contra animais acabou, ao menos na cidade do Rio de Janeiro, servindo de exemplo para o país.

Sou testemunha de que é possível, apesar das dificuldades, conciliar uma vida harmoniosa com os animais e a ciência. Espero que muitos leitores se identifiquem com meus ideais e tenham em minha história força para continuar acreditando e construindo um mundo no qual a integração cordial entre homens e animais seja uma realidade.

Michele Alves - Secretária da ONG

Vegan Staff

13/03/2008

Autora: Fernanda Cristina de Paula

Éramos gêmeos... Nós quatro éramos gêmeos idênticos. Não, não. Eu tenho de me explicar primeiro, entende? Calma. Vou começar de novo.

Estou disposto a explicar pra você o que nos levou a caminhos tão opostos. Na verdade, o motivo foi o mesmo. Éramos gêmeos... Nós quatro éramos gêmeos idênticos: os mesmos olhos pretos e enormes, a pele negra, a alta estatura, o físico perfeito e, até mesmo, a inteligência aguçada... Os homens perfeitos. O resultado de uma evolução que levaria milênios para ser concluída foi condensado e então: éramos nós, os quatro homens perfeitos. Éramos o resultado de uma experiência que eu nunca procurei saber quem articulou ou qualquer coisa do gênero. Ressentia-me, sabe? Saber que você não passa, apesar de tudo, de uma cobaia lhe deixa frustrado, triste...

“Orgulhe-se!” Era o que mais ouvíamos. Éramos geneticamente, fisicamente perfeitos, tínhamos de nos orgulhar. No entanto, estar ciente de que, se não fosse por um merda de cientista ter uma merda de idéia brilhante... que... que se não fosse por isso eu não estaria aqui, punha-me frustrado, triste...Entende? Acho que estar cômico de que é uma cobaia não fazia muito bem ao Zeb e ao Leiriel também (não sei que efeito causava em Nostros, mas ousou afirmar que nenhum).

Éramos gêmeos, gêmeos idênticos e... Eu já falei isso, não? O que é que eu estava falando mesmo?! Ah, sim! O cientista... Pois, então, o cientista... ele...ele... Éramos quatro, gêmeos, éramos perfeitos; e o Zeb chorava toda noite. Chorava baixinho pra gente não ouvir, mas eu ouvia. Ele chorava, chorava sem parar. Quando mais velho, com 15 anos, eu ouvia ele chorar e resmungar que não queria ser perfeito, eu ouvia... “Orgulhem-se!” Éramos perfeitos, homens perfeitos, cobaias perfeitas... Zeb não queria ser perfeito, não queria ser cobaia... Zeb não queria ser Zeb perfeito ou perfeito Zeb. Zeb não queria. Na primeira manhã fora do Centro de Pesquisa, onde crescemos, Zeb resolveu não ser mais cobaia, Zeb não era mais perfeito, Zeb era corpo rígido e esverdeado, olhos arregalados. Zeb era estômago entupido de veneno. Zeb de cobaia se transformou em cobaia-imperfeita-verde.

Leiriel, quando viu o corpo verde, atestou que já imaginava. Leiriel também chorava, não sempre, mas chorava. Ele também não queria ser perfeito, então fingia fadiga nos testes de resistência, não se masturbava para o exame de espermograma, errava os exercícios de matemática aplicada, bolinava as funcionárias e também os funcionários. Fazia-se de imperfeito. E então, quando saímos do Centro para exibir nossa perfeição, ele mostrou-se imperfeito física e moralmente. Leiriel está sempre sendo notícia de jornal, com seus roubos e assassinatos espalhafatosos, orgulhosamente assumidos por ele.

Muitos jornalistas e cientistas de diversas áreas proclamam que, apesar de tudo, a experiência teve um excelente êxito. Para confirmar isso, basta observar as nossas – minha e de Nostros – contribuições ao país, à sociedade. Nostros como presidente do país, como você já sabe, e eu como escritor de fama internacional.

Éramos quatro, éramos gêmeos, éramos cobaias (somos cobaias), somos (éramos) perfeitos. Escrevo para me refugiar nos personagens (quase sempre branquelos, frágeis, baixinhos, feios, burros...), porque estar ciente de ser apenas uma cobaia me põe triste, frustrado...

Éramos quatro, gêmeos idênticos e perfeitos, cobaias perfeitas, cobaias. Nostros só conseguiu sobreviver a si mesmo porque não se via como cobaia; pois é isso que mata os homens, cobaias perfeitas: o saber ser cobaia.

Está vendo aquela mulher na outra sala me observando? É a enfermeira que o Centro mandou, porque já sabem que sou louco. Sim, louco... Ela está vindo pra cá... Porém, sabia que ontem foi a festa de lançamento do livro de Nostros. Ficção científica, o personagem principal é um anão... Éramos (ou somos?) perfeitos. Às vezes quero me tornar um estômago entupido de veneno e envolto por um corpo verde, às vezes me seguro para não seguir Leiriel. Sabe, eu sou um escritor perfeito, uma perfeita cobaia e... A enfermeira vem vindo. Acho que percebeu a minha agitação...

Sim, sim! Somos perfeitos homens e no Centro só há perfeitos idiotas! “Orgulhem-se!” O presidente também é escritor... O pessoal do Centro deve ter pensado que *evolução é sinônimo de progresso*.

Sou uma perfeita cobaia e eles uns perfeitos idiotas. E lá vem a enfermeira com o calmante... ..

Sempre presente

O soar da segunda campanha trouxe-o de volta para a realidade. Dentro de poucos minutos iniciaria a decolagem do avião que pilotava. Como era o piloto principal, realizou as últimas verificações, certificando-se de que tudo estava perfeitamente bem para um voo tranquilo. Fora assim que o pai lhe ensinara: voar era uma responsabilidade muito grande, e ele agora tinha perfeita consciência disso. Olhou para o colar que trazia no pescoço. Ali estava a foto de Santos Dumont, com seus bigodes tão sérios e bem aparados. Essa foto trouxe-lhe à mente as lembranças nas quais há pouco estivera mergulhado. Todavia, tudo isso fora a tanto tempo...

Chamava-se Eduardo, mas todos chamavam-no de Duda. Seu pai era um experiente aviador, e desde criança o garoto familiarizou-se com a imagem do 14-Bis pendurada na cabeceira da cama do genitor. Devido ao trabalho do pai, eram constantes as viagens para diversas partes do Brasil e, muitas vezes, o garoto não podia participar de todas, o que lhe causava uma saudade crônica da figura paterna. Luís sabia dos sentimentos do filho, procurando agradá-lo com presentes que faziam lembrar os lugares onde estivera. Sempre que retornava de uma de suas longas viagens, era uma festa, e Duda podia divisar um pouquinho do azul do céu naqueles olhos sonhadores de quem era apaixonado pela profissão.

Certa vez, era aniversário de Duda, só que Luís ainda não chegara. Devia estar lá em cima em algum lugar, pensava o menino, num lugar pertinho de onde deveria ser a casa de Deus e dos anjos, como a mãe lhe falava. Se pudesse pedir ao pai um presente, pediria que ele trouxesse um pedacinho de nuvem para ele ver como era, a textura devia ser macia como algodão e gelada como um sorvete. Quando Luís finalmente chegou, o petiz não pôde deixar de imaginar uma nuvem bem branquinha dentro daquele embrulho mole. Para sua surpresa, entretanto, descobriu que tratava-se, na verdade, de uma réplica perfeita do 14-Bis que ficava no quarto. Envolvendo o pequeno avião, havia um delicado colar, contendo a foto de um homem sério. O pai lhe ensinou que aquele era Santos Dumont, o inventor do

avião, um homem extraordinário. Contente com o agrado, Duda saiu correndo pela casa com o brinquedo em punho, tentando fazer barulho, contando para todo mundo que tinha conhecido um certo santo dos aviões. Esse sim, ele pensava, deve morar lá nas alturas, pra ficar pertinho do seu invento.

À medida que crescia, o menino passou a se interessar cada vez mais pela aviação. Aprendeu que o presidente Juscelino gostava mais era de carro mesmo, e nem quis saber muito de incentivar o transporte aeroviário. Imaginou que se fosse presidente, faria tudo diferente, e tentaria tirar do povo esse medo de avião. Já lera estatísticas que atestavam ser o transporte rodoviário o que causava o maior número de mortes. Além disso, lá no alto não tinha pedágios que obrigavam a gente a parar durante a viagem, não tinha a poeira de tantas estradas do interior do país, e a sensação de liberdade era fascinante. Devia ser essa a sensação de Alladim quando subia em seu tapete mágico, que nem asas tinha...

Eduardo levou um susto quando a aeromoça disse que a decolagem estava próxima. Tentou desanuviar a cabeça e se concentrar novamente na sua função de piloto. A terceira campanha era a última. O som metálico, entretanto, fê-lo lembrar da sirene de ambulância e do desastre que acontecera. O som parecia o mesmo, trazia umas coisas aquele som.

Duda notou que os corredores da casa estavam mais silenciosos, o riso do pai há muito não se ouvia. Somente a mãe e o inseparável 14-Bis o consolavam. Ficava brincando com as asas, prometendo a si mesmo que um dia seria tão famoso quanto aquele santo diferente que voava com asas de avião; desejava um dia ser aviador como o pai. O coração do garoto, porém, foi esvaziado de tantos sonhos quando ouviu a notícia pela televisão. Descobriu no rosto da mãe que o avião espatifado da tela era o que o pai amado pilotava. Era parecido demais. Teve então uma certeza que jamais pensara ter. Dessa vez Luís não voltaria trazendo os braços cheios de brinquedos; não chegaria com um sorriso emprestado dos anjos, os olhos com azul roubado do céu – de um desses lugares por onde passava.

Depois do acidente, o garoto ficou triste a não poder mais, chorando de noite baixinho para os travesseiros, choro abafado, de quem tivesse medo de chorar. As estatísticas o haviam enganado. O 14-Bis trazia à memória um avião espatifado e o som metálico das ambulâncias. Pensava agora que não queria mais ser diferente de Juscelino, talvez fosse melhor não carregar tantas pessoas de uma só vez na barriga, qual faziam os

pássaros de aço que ele aprendera a amar e odiar. Mesmo com tanta dor, Duda parecia ainda atraído singularmente pela réplica insuperável. E decidiu. “Quero ser como papai”. Pegou o colar e ficou observando. “Meu santo protetor, cuida bem do papai aí em cima, que era onde ele gostava mesmo de ficar”.

Finalmente, Eduardo começou a movimentar o avião enorme, taxiando pela pista. Decolariam com ele não apenas pessoas, mas um tanto sem fim de sonhos e esperanças que nem dá para imaginar. Seu filho estava esperando. Levaria para ele um presente, num embrulho mole. Talvez colhesse no céu uma nuvem para acompanhar a réplica miúda. Cantarolava uma pequena melodia que seu pai costumava cantar, embalando-lhe o sono. “Se você me vê lá do alto/ Voando na imensidão,/ Eu fico tão pequenininho/ Que caibo na palma da mão...” E o avião decolou.

Autor: Luis Felipe Rosamilia Marques

Paulo Braga era um renomado cientista da Fundação Oswaldo Cruz. Havia feito avanços significativos na busca por novos medicamentos contra doenças cardiovasculares. Antropocêntrico ao extremo, achava que o homem era superior aos animais, pois aquele era dotado de razão e emoção. Dessa forma, era um militante do uso dos animais para pesquisas científicas. Todavia o que Paulo não sabia era que sua vida estava para mudar.

Um dia, quando estava voltando de seu trabalho, ao passar pela lagoa Rodrigo de Freitas, um pequeno cachorro entrou na frente de seu carro. Braga, como qualquer outro, tentou desviar, mas foi em vão. O cientista escutou o cachorrinho batendo na parte de baixo do carro. Colocou-o no carro e levou-o ao primeiro consultório veterinário que encontrou. Os grunhidos de dor do animal penetraram profundamente em sua cabeça. Entrou na clínica dizendo que o animal havia entrado na frente. O veterinário acudiu a indefesa criatura e dispensou Paulo dizendo, “É o que todos dizem. Mas não percebem que esses seres são vítimas. Vítimas nossas, dos humanos”. Antes de sair Braga não pôde deixar de notar as inúmeras notícias de jornais sobre vegans.

No caminho de volta, os grunhidos de dor do cachorro não lhe saíam da cabeça, assim como a frase do veterinário vegan: “...esses seres são vítimas...”. Braga nunca havia pensado por esse lado. E de fato, se os homens são tão superiores aos animais, como ele achava, aqueles também eram responsáveis por estes. Percebeu, então, que todos os animais que usava em sua pesquisa poderiam ser poupados, se os humanos mudassem seus próprios hábitos: se não fumassem, melhorassem sua alimentação e consumissem menos bebidas alcoólicas. Percebeu que os animais estavam sendo usados para consertar erros humanos. Chegou em casa e dormiu disposto a mudar, não importando as consequências.

No dia seguinte começou mudando sua alimentação, não comeria mais nenhum animal – carneiro, bacalhau, arenque... No café da manhã não tomou leite de vaca, mas sim, de soja. Sentia-se mais leve e feliz consigo mesmo. O sol estava brilhando alto no céu, enquanto Braga seguia para seu trabalho. Durante o caminho, ao passar pela lagoa Rodrigo de Freitas, diminui a velocidade, observou os pássaros que a habitavam. Ligou o rádio. Antes, gostava de escutar notícias sobre a Lei Arouca, pois queria que fosse aprovada a

todo custo para poder aumentar as experiências com animais, uma vez que a câmara municipal havia aprovado, no início do ano, uma lei que obstruía grande parte dos experimentos. Agora, ainda gostava de escutar notícias, mas queria que tal lei não fosse aprovada. Olhou para a lagoa, onde o sol refletia, e viu patos, garças, gansos... todos vivendo em perfeita harmonia.

Ao chegar à fundação, não mais sentia o mesmo entusiasmo de antes. A cor cinzenta do prédio parecia sugar toda a luz do sol, como se quisesse acabar com a vida. Mesmo quando adentrou o prédio, os compridos corredores brancos não eram naturais, a luz artificial não iluminava como o sol. Rumou para o local onde as cobaias ficavam presas, privadas da liberdade e sujeitas à crueldades humanas. Pegou o máximo de gaiolas que conseguiu e colocou no carro. Fez esse caminho até encher seu carro.

Toda essa agitação de levar as gaiolas chamou a atenção, e, em pouco tempo, muitos de seus colegas já estavam ao redor de seu carro. O próprio dono da fundação também estava. Paulo começou a discursar sobre o direito dos animais e uma grande confusão se armou. No meio de tudo isso, o dono da fundação berrou que, se Braga saísse com as cobaias, estava despedido e poderia dar adeus a sua carreira como cientista. Braga olhou para o céu, viu o brilho do sol, olhou para as indefesas criaturas em seu carro... Acelerou.

Desse dia em diante Paulo teve uma vida totalmente diferente. Após ter levado todas as cobaias para o veterinário vegan, Braga se engajou na luta pelos animais. Virou um grande líder de um grupo contra o uso de animais em experiências e era responsável por um grande número de manifestos. Paula Braga ainda voltava com frequência para a fundação, mas agora carregava uma faixa dizendo: “Os experimentos em animais atrasam o progresso da ciência”.

Sangue para o silêncio

Cem mil pessoas, cem mil vozes, todos na rua! Cachorros latiam, crianças choravam, dedinhos sujos de barro, pés no chão... O poeirão subia e tornava vermelha aquela gente que deveria ser branca não fosse a miséria de suas vidas. O fato é que todos estavam unidos num desses poucos momentos em que a sociedade se socializa e vem à tona o seu poder. E, na frente das câmeras de televisão, quem tinha a palavra era o Seu Zé do Lambari, assim conhecido na região de Nova Veneza, Sumaré, por ter, em toda sua vida, pescado um único peixe: um lambari muito grande no Rio Atibaia; caso constatado pelo repórter Álvaro Rodrigues em breve conversa com o apelidado. Seu Zé reclamava da falta de água persistente já desde sexta feira por causa de uma mancha de óleo no rio Atibaia, já era segunda feira e o prefeito – posto como responsável – nada tinha feito, apenas uns técnicos da Cetesb insistiam na hipótese, pouco crível, de que o combustível teria sido jogado em esgoto doméstico. A multidão enfurecia-se.

A confusão ainda era grande quando Álvaro encerrou a entrevista e decidiu ir embora para preparar a manchete do dia seguinte. Já afastado do tumulto, Diguinho, como era chamado o repórter Álvaro Rodrigues – recém-formado, trabalhava no Jornal Diário Popular; sangue novo, salivava ao pensar numa grande matéria, todavia sua boca andava meio seca e angustiada... Diguinho queria uma matéria de arrepiar a sua carne! – Cabisbaixo, frustração e ódio reviravam suas vísceras... “FAÇA BEM FEITO; O BARULHO DEVE SER GRANDE” essas palavras cresciam, cresciam e atordoavam sua mente, eram as ordens de seu chefe João Brandão, e, quando o seu pensamento já o ensurdecia, eis que uma voz rouca e cálida o vem calar:

– Homi branco! Bão pai e marido! Tá ficano preto! – arruma o cigarro caído no canto da boca, respira fundo. – Tá ficano vermeio igual esse braço cheio de terra.

De um profundo gelo na espinha que lhe roubara a cor da bochecha avermelhada, Diguinho dirige-se à mulher de cabelos brancos que cobriam, despenteados, o seu rosto:

– Que tremendo susto a senhora me deu! Falou comigo? Quer dar alguma declaração?

– Essa história tá pela metade, meu fião! Tá pela metade mais os grande nunca morre!

– Minha senhora, não posso entendê-la! Aguarde um minuto vou pegar meu gravador.

Quando virou-se Diguinho era tarde demais, desapareceu da mesma forma que apareceu. Mas aquilo era misterioso demais e não passou despercebido ao seu faro de bom repórter. O sangue renovou-se, a adrenalina subiu e Álvaro foi procurar por Seu Zé do Lambari que lhe disse que aquela senhora era uma benzedeira muito respeitada na região, pois podia ler pensamentos! Isso estremeceu a alma de Álvaro e Seu Zé dissera ainda que no mesmo dia que tombou o caminhão de combustível perto do rio, um outro caminhão foi visto derramando combustível na sessão de tratamento de Água e Esgoto próximo a Paulínia.

A cabeça de Diguinho estava em trovoadas, não conseguia ligar os fatos, como os técnicos tinham descoberto tão rápido o que ocorrera? E nada faziam?

Na redação do jornal, os grilos cantavam e deixavam a noite mais longa o cinzeiro transbordava a ansiedade de Álvaro diante dos fatos. Porém uma ruga maior dobrou sua testa ao ouvir barulhos na escada, olhou subitamente pela janela, era o carro de João Brandão... Mas como? A essa hora? Entrou em seu armário, porém as luzes e o cigarro acesos causaram grande estranheza ao visitante noturno, porém ele estava com pressa, pegou alguns papéis e deixou cair outros!

Diguinho e seu coração eram dois, seus olhos “predaram” os papéis no chão... Campanha política?! Não sabia que João ia se candidatar! Nossa! Prefeito de Sumaré! Agora tudo fazia sentido na mente antes obscura de Álvaro, junto dos papéis da campanha encontrou um bilhete escrito em tupi... Em tupi, preciso decifrá-lo! E Diguinho foi à pesquisa no computador, o bilhete era uma encomenda de assassinato! Seu coração bateu forte e seus olhos irradiantes de satisfação pelo mistério decifrado, porém o pobre rapaz no êxtase de seu sonho realizado não percebeu novos passos na escada!

– Mas é claro! João ia se candidatar, para isso queria denegrir a imagem do atual prefeito de Sumaré com a farsa do óleo na água deixando aqueles pobres diabos a seco! Caso isso não funcionasse o mataria! Meu deus! Meu Deus! — Mas Diguinho falou alto demais! E só se deu conta disso já ao sentir o sangue na garganta! Um tiro na madrugada fria calou a voz de um pequeno! Como disse a velha e marcando o futuro sempre sofrido daquela gente vermelha!

O dia começou ensolarado em Sumaré, quente porém agradável. Um olho se abriu, parecendo sondar o quarto, e depois o outro. Dois olhos abertos em um corpo que permanecia inerte. O repórter, dono do corpo e do quarto – que, porém, não eram suficientes para aplacar sua ambição – parecia saborear o início de mais um dia de férias até que, repentinamente, como num impulso, se levantou e foi até o banheiro. Sua atenção, ao vislumbrar o espelho, voltou-se para uma espinha solitária, que fitava indignado, ao mesmo tempo que suas mãos procuravam a torneira. Não estou mais na idade disso, pensou. Da torneira, nada saía. A atenção, a preocupação, a quase ira, se desviam. Maldição! Logo na minha sexta-feira?

Logo na sexta-feira, logo no sábado, logo no domingo, até mesmo na segunda-feira, na terça, cujo sol nascia no horizonte. Angústia crescente diante da maldição que parecia ser infundável. Maldição, a palavra que a repórter não se cansava de repetir, por entre os dentes, numa raiva contida, toda vez que a água não vinha. E ele, justo ele, um repórter de fé e de bem, cidadão pagador de impostos, estava sendo obrigado a adaptar o seu estilo de vida à escassez do simples e precioso líquido! Tinha vontade de gritar, postar-se diante da prefeitura e exigir o direito de lavar o seu rosto, o seu carro e o seu quintal. Estão ouvindo? – diria – eu quero lavar o meu quintal! E com água corrente!

Foi na ânsia desesperada de lavar um quintal e tomar da chuva o dever de regar as plantas, no ódio contra o poder público e também na ambição de uma grande manchete que o homem desistiu de suas férias. Uma rápida ligação telefônica e o uso hábil de sua influência no pequeno jornal em que trabalhava, e estava tudo acertado. A investigação do caso da falta de água em Sumaré era dele. Desligado o telefone, o repórter ainda manteve por longos instantes um sorriso arrogante, esperto, satisfeito, na face. Havia tido uma ideia crucial em sua vida; a ligação fora o primeiro passo para concretizar seu projeto.

Tal ideia veio, como num estalo, enquanto ele lia o texto sobre a falta de água, em um jornal de Campinas, na manhã daquela terça-feira. Achou os acontecimentos muito suspeitos. Manchas de óleo imensas o suficiente para comprometer a distribuição da sua água, sua, sua, para sua casa, despejadas em esgoto doméstico. Tantos e tantos litros de

combustível que poderiam abastecer o seu automóvel por sabe-se lá quanto tempo, sendo jogados pelo ralo de uma pacata residência no interior paulista. Ou não. Talvez não fosse uma residência, era preciso investigar.

Apenas uma coisa era certa: tratava-se da reportagem da sua vida. Lhe renderia não só a tranquilidade de ter água, limpa e fresca, ao seu dispor para todo sempre, como a pecha de grande repórter, de defensor da natureza. A ambição era o único traço de sua ingenuidade.

E lá se passaram mais quatro dias. Maldição! As autoridades prometem que a água volta na quinta, e onde está ela? Onde está ela, maldição! Parou de vociferar quando já estava entrando no carro. Levado por uma série de pistas que colhera durante a investigação, estava dirigindo para o ponto culminante dela. A casa, ou o que quer que fosse, em Paulínia, onde se iniciaram todas as suas preocupações e onde elas iriam se resolver.

Quando parou o automóvel no local marcado, não conseguiu conter a sua estupefação. Balbuciou, com as mãos trêmulas a esfregar os olhos, o seu último Maldição! Estava diante de algo grandioso demais, organizado demais, um verdadeiro quartel-general daqueles que conspiravam contra a sua água. Uma indústria, que produzia sabe-se lá o quê enquanto despejava óleo no esgoto. Mesmo em um sábado aprazível como aquele, muitas pessoas circulavam.

O repórter foi tirar suas satisfações.

Seu corpo só foi encontrado dois dias depois, prestes a apodrecer. Por mera coincidência, no dia em que as torneiras de Sumaré voltaram a ter serventia, bem a tempo para que lavassem o cadáver e o preparassem para o enterro.

Chagas

O dia transcorria calmo e morno. No velho trapiche Comércio, à rua Saúde, Joaquim suava, e Luiz Castilhos suava. Suavam ambos, irmanados na lida diária de pesar a carne-seca, e coletar os trocados que obtinham no serviço ao fim do dia, na pagadoria.

Eram irmãos na sina, outros na vida. Joaquim, dez anos mais novo que Luiz, tinha mulher para sustentar, e leitura... “Leio não, seu moço. Leio não, que não tive ensino de escola, nem de mãe.” Joaquim, mulato. “Vida difícil, seu moço.” Fumava – aliás, “puxava um pito”, como dizia, com fumo de corda “do bão”. A mãe morrera num canavial pouco antes da Princesa Isabel assinar o tal papel – não sentiu o gosto duvidoso da liberdade. “Liberdade? Que liberdade é essa, que ninguém vê?”

Luiz Castilhos. A sorte não lhe sorria muito na vida. Era branco, solteiro – afinal, que moça respeitável iria aceitar a corte de um “funcionário de trapiche”? Mas Luiz se arranjava, mulher não haveria de faltar enquanto não lhe faltasse dinheiro... E dinheiro, graças a Deus, conseguia no seu trabalho... difícil, mas honesto. Aprendera com a mãe, juntamente com as primeiras letras, que trabalho honrado não é desgraça. Não pôde estudar na escola, mas nunca matou e nunca roubou. Tinha até bom coração, emprestava dinheiro aos companheiros sem cobrar juros. Tinha emprestado uns mil-réis ao Joaquim, há coisa de duas semanas atrás. O mulato nem agradeceu: olhou-o ressentido como se recebesse esmola, como se lhe devesse um favor.

Terminado o trabalho, iriam cada qual para seu canto: Joaquim, para o cortiço do Romão, onde o esperava a mulher, grávida de cinco meses; Luiz, para o quartinho alugado da pensão – cama, criado-mudo, espelho e bacia.

Tudo teria seguido seu curso natural se não fosse um pequeno incidente, logo ao fim do dia de trabalho. Pois enquanto Joaquim e Luiz suavam a pesar a carne-seca, aproximou-se todo sem jeito um homem baixo, moreno, suado também, a roupa velha e maltratada pelo uso constante. O homem tinha lá seus trinta, trinta e poucos anos, e pediu a Joaquim

um pedaço de carne. Pediu assim, de graça mesmo, pois não tinha como pagar. Disse que era casado, a esposa estava grávida, não conseguia achar trabalho.

Joaquim mandou o homem para a puta que o pariu – se fosse para pedir, ele também pediria. Ele, que mais do que ninguém sabia o que era a miséria. Mas não falou nada ao sujeito; apenas desferiu o insulto como se redimisse com isso toda a sua pena.

Luiz olhou-o com assombro: que Joaquim fosse um tanto fechado, sisudo, de poucos amigos, bem, era fato perdoável... mas que tratasse assim uma criatura de Deus, assim desvalido como eles... Sugeriu que não havia mal algum em ajudar o sujeito: o patrão não daria pela falta do produto, era questão de respeito, caridade. Joaquim mandou-o também à puta que o pariu. Desentenderam-se, Joaquim se exaltava. O homem que pedia, ao perceber o ocorrido, afastou-se, o chapéu surrado entre as mãos, o passo lento e arrastado varrendo a poeira dos paralelepípedos irregulares da rua da Saúde.

O dia terminava, Luiz não quis insistir. Deixou Joaquim a resmungar e foi receber a féria do dia. Estava esquecido o problema, resolvida a questão.

Mas Joaquim remoía. A chaga latejava-lhe na alma, aquela discussão fora sal sobre suas feridas abertas. A carne pulsátil do seu coração – dura, seca, empedernida, curtida pelo sol do trabalho sem vida. O que sabia Luiz daquilo tudo – o branco, letrado, almofadinha...? O que sabia da miséria?

Joaquim revoltou-se. Precisava agir – matar, para não morrer. Morte de dentro. Foi para casa, apanhou o revólver que guardava há anos sob o colchão, encontrou Luiz.

Deu-lhe cinco tiros, confusão, gritaria. Gente correndo pelas ruas, polícia, cadeia. Processo, prisão. Ficou enjaulado por quatro anos, apanhava. Acabou saindo depressa, disseram-lhe os guardas. Fora por Deus que o Luiz não morrera, senão seria processo por homicídio, e aí...

O filho nasceu quando Joaquim estava na prisão. Sem dinheiro para se sustentar, a mulher primeiro tentou trabalhar, depois foi pedir nas ruas. Acabou achando um sujeito que lhe deu casa e comida, a ela e ao filho, em troca de certos “serviços”.

Joaquim voltou novamente à prisão, por assalto à mão armada e latrocínio. Trabalho, não havia. Quem haveria de contratar ex-prisioneiro, mulato...?

Um branco no mercado ofereceu-lhe serviço, só para a época da colheita, num canavial.

Canavial...? Joaquim lembrou-se da mãe, sangrou o homem, levou-lhe o dinheiro.

Pegou vinte anos, morreu na prisão. Foi enterrado em vala comum, como indigente.

Um corpo que vaga

As tardes nunca mais foram tão amarelas e claras como aquela... sem dúvida foi um daqueles dias em que a natureza intervém para torná-lo ainda mais vivo e forte. Sinto minhas entranhas arderem de um frio que cala o silêncio das minhas noites, cada vez que invade minha mente o amarelo enegrecido daquela tarde.

Estávamos, Alberta e eu, já felizes por termos passado imunes pelo congestionamento habitual da Paulista, o qual sempre nos rouba nossas filhas, pobrezinhas, sempre tão agitadas: inglês, natação, roupas e brinquedos novos; fosse, talvez, o dia de chegarmos a tempo para dizer-lhes: “Boa noite”. Alberta acelerou, mas pude ver em seus olhos o brilho daquela felicidade se acinzentando de azuis, pretos, brancos metálicos lentamente se unindo, colorindo o horizonte numa triste e silenciosa vista do pôr-do-sol. O carro parou e também nós paramos... – Aposto que é um cachorro atropelado. – Foi esta a frase com que Alberta anunciou o final daquele brilho em seus olhos.

Fechar os vidros, travar as portas... Soltei a gravata enquanto Alberta mordía os cantos da boca... Odiava vê-la assim, deformava o rosto, mas ela não parou até que percebeu algo movendo as latas de lixo na calçada, fingiu não ter visto... Mas eu sabia que aquela visão a invadia, a vasculhava, adentrava teimosamente seu mundo... Arrancou até umas gotas de suor de sua fronte, as quais rapidamente enxugou – Fechou os vidros? Travou as portas? – As perguntas eram a prova da minha suspeita, ela estava sendo invadida pelo lixo. E ele continuava, impiedoso, movia-se, revirava-se, comia-se... – Será um cachorro? – Eu não respondi, as luzes do motel em frente revelaram e escondiam, piscando, a realidade – lixo, homem, lixo, homem, lixo. – Alberta quase sorria ao se apagarem as luzes, eu também as preferia apagadas, assim não me corroíam os vermes, nem os da morte, nem os da desigualdade, porque o lixo é morte, é podridão, e Alberta sabia disso, devia sentir dilacerar-lhe a alma a proximidade com aquela carne podre, carne como a sua que trazia muito limpa e cheirosa ... cada minuto que passava presa ali – pois estávamos presos nós três, por motivos e mundos diferentes, mas todos diante da mesma

passividade e do mesmo tão comum individualismo dos seres humanos viventes em sociedade. É um paradoxo, é, pois, humano. – Torturava-lhe mais e mais a incapacidade de fazer algo por aquela coisa que tão semelhante, e por isso afrontante, lhe parecia.

Independentemente da sua decisão, o lixo continuava: gemia-se, revirava-se... Afrontava-nos o modo como vencida a morte tirando dela sua vida a cada dia... Fazia nos sentirmos imundos, a cada mordida a cada engolida daquilo de que Alberta e eu só aprendemos a fugir. Uma lágrima escapou dos seus olhos agora tristes... Era o anúncio do seu fracasso, da sua decisão, a ação lhe pareceu correta, “albertamente” correta... Ela não faria nada. – Eu sabia, imagine, que um dia estava eu sujo de terra, pois havia jogado futebol e ela passou por mim, na rua, fingindo não me reconhecer. – O lixo não sabia, mas pôs à prova a parte mais dura, a essência de Alberta, criada entre joias e perfumes franceses... Não podia, o que diria sua mãe se a visse convidando um mendigo para o jantar? O que diria seu pai? Suas tias? Lutou a vida toda para se esquecer de que um dia ia apodrecer e chamou isso de viver bem. Como ia, agora, poder se aproximar de alguém que podia tirar vida daquilo que ela sempre chamou de morte? As fronteiras eram claras para ela!

“Ser ou não ser?” E Alberta não foi! Manteve sua alma enjaulada onde achou melhor a sociedade. Na verdade, quando o carro finalmente acelerou e o lixo foi ficando pequeno no retrovisor, senti pena, não do lixo, mas de Alberta que é uma pobre alma trancada dentro de um corpo que a mata um pouco por dia... Mais uma roupa que a esconde, mais um perfume que a sufoca, mais uma atitude mesquinha, ela já não tem força para simplesmente ser. Talvez já não seja nada, e por isso tantas joias, tantos perfumes capazes de esconder o mal cheiro de alguém que apodrece ainda em vida.

Não pude nunca esquecer-me daquele dia, sei que Alberta também não se esquece, pois o lixo que ficava na cozinha foi mudado para o quintal, onde permaneceu longe de suas vistas. Novamente sacrificou sua alma em nome de sua “casca”.

Novos horizontes

Naquela manhã, Olga acordara com forte sentimento de nostalgia. Abriu a janela e ficou a contemplar os campos verdes. Lembrou-se das dificuldades que atravessara nos últimos anos. Desde a morte de seu querido esposo, Altino, sua vida sofreu bruscas mudanças. Fora sempre ele, Altino, quem cuidara dos negócios da fazenda: o plantio das uvas, a produção de vinho, a administração do quadro de funcionários. Não bastasse a grande dor pela perda do marido, ainda a dura realidade a ser enfrentada: ela não sabia como gerir os negócios da fazenda. Além disso, fora informada pelo gerente do banco que havia empréstimos a saldar... Porém, apesar de todo aquele infortúnio, contava com os seus filhos, Otávio, Mauro e Lúcio, que eram engenheiros agrônomos, e poderiam assumir o gerenciamento da fazenda.

Como Olga esperava, os filhos tomaram a frente da fazenda. E foi com espanto que ela ouviu de Otávio, o mais velho, que a fazenda estava a caminho de falir, uma vez que Altino não investira em tecnologias modernas, praticando naquele momento a mesma agricultura de 30 anos atrás. Os filhos decidiram, então, deixar de cultivar uvas e iniciar uma nova cultura em suas terras: plantariam oleaginosas, destinadas à produção de biocombustível. Ao ser informada das mudanças em curso, Olga sentiu como se estivesse sendo apunhalada em seu coração: como os filhos poderiam pensar daquela forma? A uva fazia parte da história da família há anos. Conhecera Altino em uma das festas da colheita da uva!... A visão dos parreirais estava tão incorporada à sua vida, que não podia imaginar suas terras, no interior de São Paulo, sem aquela visão familiar! E o vinho? Todas as famílias das redondezas apreciavam o vinho produzido ali! Os filhos só podiam estar ficando loucos! E os camponeses, pobres coitados sem instrução, que passaram a vida inteira plantando e colhendo uvas, o que fariam? Otávio explicou à mãe que se não efetivassem as mudanças, teriam que vender a fazenda. Vencida por esse argumento, Olga arrefeceu, pois só sairia daquelas terras morta!

Desde aquela conversa com Otávio, quase tudo tinha mudado por ali: novo cultivo, novas tecnologias, novos funcionários... Os empréstimos feitos pelos filhos para reerguer a fazenda haviam sido pagos. Realmente as novas diretrizes haviam trazido fartura para Olga e sua família. Ainda assim, ela se sentia angustiada em pensar que a produção daquelas terras não mais alimentava pessoas. Os filhos diziam que as oleaginosas geravam mais riqueza e empregos. É verdade que suas vidas melhoraram, prosperaram claramente. Mas quando olhava ao seu redor, não era isso que via: os camponeses continuam tão pobres quanto antes, com filhos mal alimentados, sem escola e doentes. Procurou então os filhos, cheia de projetos. Ergueriam uma escola na fazenda, melhorariam as casas dos camponeses para que tivessem saneamento básico adequado, pagariam melhores salários, enfim, se a fazenda prosperava, que isso se estendesse aos funcionários também! Olga expôs seus projetos, e os filhos a olharam preocupados, como se ela apresentasse grave moléstia. Lúcio explicou que não poderiam desperdiçar o “capital de giro” da fazenda, que ficariam “descapitalizados” e que tais ideias eram um despropósito, principalmente naquele momento, em que pretendiam aumentar as exportações de oleaginosas!

Após o ocorrido, sentiu-se um peixe fora d'água. Não entendia aquele cultivo que não alimentava pessoas. Também não entendia aquela riqueza que não melhorava a vida daqueles que a produziam. Sentia saudade do seu Altino, de ver as uvas amadurecerem sob sua janela, de saborear o vinho entre amigos e familiares. Talvez fosse verdade que sem aquelas mudanças ela não estivesse mais naquela terra tão amada. Porém, se a terra era a mesma, a paisagem era diferente. Após tantas lembranças, sentiu-se cansada e voltou para a cama. Adormeceu para não mais acordar. Seria enterrada naquela terra onde criara tão fortes raízes, terra que em tempos remotos alimentava pessoas e sonhos.

Autora: Daniella Rantin

Pássaros cantaram, aflitos e constrangidos, conforme Ângela inseriu seu bisturi na direção do coração do rato anestesiado, deitado indefeso sobre a mesa experimental. A menina sentia-se cansada e triste, o coração acelerado diante da imobilidade mórbida de sua pequena vítima.

Cantos e assovios ecoam em uma praça tranquila e arborizada. Ângela caminha, indecisa e cabisbaixa, milhões de pensamentos e contradições a atordoá-la. Observa um gato, de olhos vivos e quase risonhos, a espreitá-la. Aves voam perto dela e cachorros, amigáveis, dormem embaixo de um banco. Um deles sonha e remexe-se.

De repente, uma pequena mão, quase humana, segurou a ponta da pinça. Ângela assustou-se com o remexer do pequeno rato e percebeu que o algodão com éter que o mantinha anestesiado havia caído de sua boca. O animal debatia-se, peito aberto, agonia visível em seus pequenos olhinhos. A garota desesperou-se, colocando-se a chorar.

Lágrimas escorrem do rosto claro da jovem estudante de biologia. Olha para seu entorno e entristece-se mais. O verde, seu companheiro de alegrias e aventuras, agora parece agoniar-se com ela; borboletas parecem voar em câmera lenta, indecisas e suspensas; o vento parece sussurrar-lhe conforto e repreensões, conforme seus olhos umedecem-se e transpiram, como as árvores. Senta-se em um banco, abraçando os joelhos.

Sentou-se, arrepiada e horrorizada, mas decidida. Não mais participaria daquelas aulas. Nunca mais veria tais olhinhos, quase humanos, a condená-la. Nunca mais. Já abolira antes de sua vida carne e materiais de couro por não admitir o sofrimento animal e deixara de usar cosméticos de empresas que os testavam em animais pelo mesmo motivo. Como poderia tolerar aquilo? Sofrimento por ela infringido? Nunca. Jamais.

Olha por cima dos olhos o hospital em frente à praça. Sentia-se hipócrita e constrangida. Sua mãe lá estava, sendo cuidada, utilizando medicamentos testados e desenvolvidos com uso de animais. Sabia serem esses experimentos essenciais ao desenvolvimento das ciências ligadas à saúde. Eram necessários sim, ao contrário do que muitos defensores dos animais afirmavam. Sabia não ser um mito a necessidade do uso de

animais para que a saúde humana melhorasse. Mas a que custo? Salvar-nos com o sofrimento de tantos?

Levanta-se e caminha. Observa pequenas abelhas a construir seu cacho no alto de uma árvore e inveja-as, em sua doce ignorância de abelhas. O que fazer? Olha para o papel apertado entre os dedos, que trazia consigo. Queria jubilar por recusar-se a participar das aulas de fisiologia. Expulsá-la-iam, caso não voltasse a frequentar as aulas. Suspirou. Sentia-se tola e conflituosa.

Lembra-se da mãe, de repente. Antibióticos. Peixes! Quantos peixes já comera desde que abolira de sua vida carne de mamíferos e aves? Quantos vermes já assassinara ao longo de sua vida, ao tomar vermífugos anuais? Porque não se apiedava desses outros seres vivos, mas sim do rato, cuja recusa em matá-lo lhe custaria a conclusão do curso? Tolice. Tolice? Árvores a observavam em suas cúpulas inocentes e esverdeadas, quase a divertir-se com seu sofrimento toscamente humano.

Suspira, desejando-se aluna no Rio de Janeiro, onde a experimentação animal fora proibida. Chacoalha a cabeça, afastando tais ideias. Sua mãe estaria morta, não fossem antibióticos desenvolvidos com uso de animais. Certamente preferia a mãe a ratos, como os preferia a peixes. “Hipócrita”, sussurrou-lhe uma vespa, passando próxima a seu ouvido. Hipócrita. Humanamente hipócrita.

Quis correr, fugir dali. Desejou-se uma gazela, a correr livre pela selva africana, ou um cachorro, a suspirar sob um banco de praça. Desejou-se outra, em outro mundo. Desejou-se árvore, minhoca, grama. Desejou um cérebro que não pensasse como ela. Desejou poder escolher tudo, ter tudo, perder nada.

Para diante de um gato a divertir-se com uma borboleta. O que fazer? Denunciar a professora ao Conceca? Exigir dela que usassem modelos ao invés de ratos vivos? Suspira. Sabia ser difícil a substituição. Sabia ser muito mais ilustrativo o aprendizado com animais. Olha para as árvores a recriá-la. Deseja que o verde volte-lhe a sorrir. Deseja voltar a ouvir o canto dos pássaros como canto, não lamúrias. Deseja amar sem culpa, mas formar-se também. Deseja ser bicho, livre de pensamentos. Deseja-se Caeiro, a sentir sem pensar.

Deseja. Mas percebe, súbita e tristemente, ser apenas humana, incapaz de conciliar todas as vontades e ideais de seu mundo interno. Apenas humana e muito humana. Egoísta e sentimentalmente humana.

Observa novamente o papel, com o timbre da universidade. Era ela ou eles. A mãe ou eles. Seu futuro ou eles. Suspira, entregando-se à doce decisão de sua humanidade, vitoriosa. Voltaria à faculdade. Anestesiaria os ratos. Usaria antibióticos e deixaria que salvassem a vida de sua mãe. Era humana, só humana.

As árvores remexeram-se com o farfalhar do vento. Gatos, antes amistosos, pareciam recriminá-la. O verde condenava-a, choroso e desesperançado. Seu peito, aberto e dolorido, como o do pobre rato, fora vencido. Era humana. Contraditória e hipócrita. Humana. Branca, vermelha, chorosa, indecisa. Humana. Olhinhos de rato, lágrimas de árvore, cabeça humana. Assim era. Assim haveria de ser.

Pássaros cantaram, aflitos e constrangidos.

Inversão de papéis

Caio passou seu ano de cursinho pensando que o vestibular seria o maior desafio até a tão sonhada vida universitária. Porém, quando a notícia de aprovação no curso de Ciências Contábeis veio com outra, de que ele moraria com seus avós, previu um desafio maior. Sua avó, dona Isabel, não seria um problema: sempre o mimava com guloseimas e o presenteava com o último suéter que tricotara. A apreensão vinha por causa de seu avô, João. Seu João era uma pessoa difícil de lidar. Havia lutado na Segunda Guerra Mundial e, mesmo ao retornar a sua antiga profissão de contador, manteve a disciplina e a rigidez militar em seu cotidiano.

Caio tentou argumentar de todas as maneiras possíveis com os pais, mas foi em vão. Seus pais estavam com dificuldades em manter seus dois irmãos em outra faculdade, assim, pediram ajuda aos avós dele. Recusar auxílio neste momento seria loucura. Foi assim que, no começo do ano letivo, Caio instalou-se num quarto improvisado, na casa de seus avós.

Já na primeira semana, o clima da casa ficou tenso. Nesse curto período, seu João havia reclamado da música alta que vinha do quarto do seu neto, do transtorno para a instalação de uma rede de Internet e do videogame jogado no meio da sala. Se não fosse por dona Isabel, Caio já estaria fora dali: ou porque ele não aguentara a pressão, ou porque seu avô o expulsara.

A situação mudou quando seu João retornou mais cedo que o costume para a casa. Ao final de um jantar num silêncio constrangedor, João revela, cabisbaixo, que perdera um importante cliente. Ele havia comparecido ao escritório do avô de Caio para dizer que seus métodos arcaicos já não eram suficientes para a sua empresa e que, se não quisesse perder ainda mais clientes, precisaria se modernizar. Ao final da revelação, apenas dona Isabel sorria. Caio e seu avô a encaravam, perplexos. Ela, então, explicou:

– Se é este o problema, é simples tudo se resolver. João, peça ajuda ao Caio. Ele entende tudo dessas “modernidades”.

Inicialmente, ambos negaram a sugestão. Caio, porém, logo se retratou. Gostava de seu avô, apesar das intrigas, e estava disposto a ajudá-lo. Seu João disse que iria refletir sobre o assunto. Dias depois, neto e avô dirigem-se para uma loja de informática.

O começo da parceria foi tortuoso. Seu João era teimoso e impaciente, além de achar um absurdo que poderia ser ensinado por um “pivete”. Aos poucos, porém, conseguiu aceitar que Caio poderia lhe ensinar muitas coisas. Seu neto estava acostumado com o computador e a Internet. Em pouco tempo, o escritório de contabilidade de seu João estava reformulado e até reconquistava a clientela perdida. Caio surpreendeu-se com a experiência: seu avô possuía habilidade em sua profissão. O universitário aprendeu sobre mercado de trabalho e a administração de um negócio próprio.

A paz começou a reinar na casa de João e dona Isabel. Seu João tornou-se mais receptivo à tecnologia introduzida por Caio. Dona Isabel, feliz com o bom relacionamento deles, não cabia em si de tanta felicidade. Os três passaram a fazer mais coisas juntos: Caio aprendeu a dançar tango e a jogar baralho com seus avós; ele os ensinou a jogar videogame e a navegar na Internet.

Caio pensou que finalmente teria sossego. Foi então que começou a se incomodar com o barulho do videogame enquanto seus avós jogavam. Agora, ele ia à faculdade aos sábados para conseguir um pouco de silêncio para estudar.

Chocolate com nozes

Escolhia a noz cuidadosamente, procurando diferenças entre as rugas da casca. Batia-a na quina da mesa com técnica e comia cada pedaço com uma satisfação não indiferente. Depois da terceira, rotineiramente às oito horas eu me levantava e ligava meu rádio, não rádio comum, não de pilha, mas um rádio antigo, pesado. Bateria. Rádio à moda antiga deixava meu piano mais romântico. É. Sempre fui assim. Antigo. Sem televisão, sem computador... Assim: antigo.

– Paixão, calma! Hoje eles vão colocá-la. É a mais bela sinfonia. Hoje vão colocá-la!

Olhei-a um tanto irritado. Toda quarta ela dizia isso. E todo mês ela mandava-me enviar outra fita. “Tente de novo!” Inútil. Era péssima a sinfonia. Mas ainda assim eu esperava. Sintonizava minha pequena caixa e esperava. Esperava:

– Agora, para encerrar, sinfonia do iniciante João Pereira. Boa noite! Até quarta!

Ela olhou-me e aquele olhar de pena me irritou novamente. Semanalmente. Eu disse que era ruim! Ah! Mas ela insiste!

– Toque-a pra mim. Vou fazer um bolo para animá-lo. Enquanto isso, toque-a!

Abri meu piano, tirei a flanela e a esquerda, impaciente, baixou o lá sustenido. Dó bemol. *Staccato*. Ré maior! Sol, mi... Ah! Minha música... Ah! Melhor que Chopin. Que Pereira. Ela voltou, puxou sua poltrona para perto da cauda e ouviu. “O bolo está no forno!” “Ah!” Mas meu piano era mais forte que sua voz. “Chocolate com nozes.” Não a olhei. Toquei. Muito. Precisava treinar. Melhorá-la. Ela tinha que ser tocada. Toquei. E o chocolate ressecou esquecido sobre a cauda. Esquecido.

– Vou-me embora. Dúvida, não? – Eu ria. Ria por já ter ouvido isso tantas vezes. Ria porque era mentira. – Vou para Pálatos. Lá não ouço o seu piano! Lá não tem rádios!

– O que você quer? Foi você quem disse para eu mandar para o rádio! Você quem disse que ela era boa para tocar no rádio! Você!

– Mas não para você vivê-lo! Você só toca e ouve seu estúpido rádio! Não lhe vejo mais nas noites. Não conheço seu rosto ao acordar. Eu quero você!... Desisto.

Olhei-a. Ela não me entendia mais. Levantei-me, liguei meu rádio e ela chorou. Muito. Aumentei o volume.

Quando voltei na quinta, ela já não estava. Talvez no mercado, mas não. Trouxe meu rádio para perto do piano e toquei. Toquei. Foi assim durante noites. Dias. Meses. Ele tocava para mim às oito e eu para ele às nove. Dez. Onze... Era só com ele que eu conversava. Cotidiano. Amigo do homem desde a passagem do século XX. Meu amigo. Fiel. Falávamos sobre política, futebol, Catedral, a melhor autoescola..., Philips, “Sabão é Ipê”... Eu o ouvia e ele ouvia minha sinfonia. Meu amigo. Fiel: “Prometa jamais perder a voz!” Eu já precisava dele.

Levantei-me com dificuldade. Alisei meus fios brancos, peguei a bengala e aos passos e aos poucos cheguei até meu amigo e liguei-o. Oito. Voltei, sentei e já não prestei atenção. Não tocariam. Espere! Não pode ser! Lá suspenso. Dó bemol. *Staccato!* Não! Era ela! Esqueci meus anos, corri para o botão e aumentei. Máximo. Tudo, para que chegasse em Pálatos. Chegou. Ouviu-se em toda a cidade! Mas ela já ouvia novas sinfonias.

“Uma boa noite ouvintes, espero q...” Silêncio. Desliguei-o. Pronto. Tocaram. Meu amigo. Valeu a pena. Tocaram. Olhei para o rádio e quis que ela estivesse ali. Ali. Não ele, mas ela. Chorei. Tocaram. E quis que ela me beijasse. Disse que ela sabia que hoje tocariam. E quis que ela me animasse... Fizesse chocolate com nozes.