



OS TIPOS DE NARRADORES NA OBRA DE DOSTOIÉVSKI

Glauber Rezende Jacob Willrich¹
Klaus Eggenesperger²

Resumo: As discussões a respeito da figura do narrador em uma obra literária sempre foram problemáticas no âmbito da teoria literária: ela sempre produziu diferentes posicionamentos de acordo com as diferentes formas de narrar, as diferentes posições que o narrador pode assumir, bem como as diferentes formas de representação do relato em uma unidade formal. Pensando nestes aspectos, e considerando as obras do período do realismo russo - particularmente as obras de Dostoiévski - este trabalho propõe analisar, à luz de alguns conceitos de narratologia de linha Barthesiana e também da estética da recepção, algumas obras do autor russo, tais como *Gente Pobre*, *Memórias do Subsolo*, *Nietotchka Niezvânova*, *O Idiota*, *Os demônios*, e *Recordações da casa dos mortos*; e propor reflexões a respeito das implicações que os diferentes tipos de narradores produzem sobre a recepção e interpretação da obra literária.

Palavras Chave: Narratologia, estética da recepção, Dostoiévski

THE TYPES OF NARRATORS IN DOSTOIÉVSKI

12

Abstract : The discussions about the figure of the narrator in a literary work have always been problematic within the scope of literary theory: it has always produced different positions according to the different ways of narrating, the different positions that the narrator can assume, and also the different forms of representation in a formal unit. Considering these aspects, and considering the works of period of Russian realism – particularly Dostoiévski's works – this paper proposes to analyze some works by the Russian Author – such as *Poor people*, *Memories of the Underground*, *Niétotchka Niezvânova*, *The idiot*, *The Demons*, and *Memories of the House of the Dead* - in the light of some concepts of Barthesian narratology and also the reception aesthetics. And propose also some reflections about the implications that the different types of narrators produces on the reception and interpretation of the literary work.

Keywords : Dostoiévski, Narratology, reception aesthetics.

Introdução

A arte de narrar, de contar uma história – seja através do relato, das memórias ou da experiência, sempre esteve presente na cultura ocidental. De Aristóteles e Platão até a contemporaneidade os manuais de retórica e de

¹ Possui graduação em Letras - francês pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)

² Doutor em linguística pela universidade Osnabrück, Alemanha. Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná (UFPR).



estética, os estudos discursivos, e enfim, a teoria literária como um todo tentam delinear e teorizar sobre o fenômeno da narração postulando muitas vezes classificações rígidas e taxonômicas sobre os diferentes modos de narrar.

A tentativa para uma teorização é válida, mas até certo ponto: quando nos deparamos com algumas obras do século XVIII e XIX – particularmente pertencentes à estética do romantismo e realismo - em que aparecem novos fenômenos narrativos, o quadro teórico vigente e estagnado no âmbito da teoria por vezes não dá conta de examinar por completo e explicar tais fenômenos lá encontrados. É preciso então propor um novo modelo de pensamento teórico partindo da análise mesma das obras daquele período específico – vinculado à uma estética específica – para explicar os fenômenos lá experimentados. É o que acontece particularmente com a obra de Dostoiévski: sua vasta produção ficcional se mostra bastante rica em termos de material a ser analisado no que concerne às formas de narrar, às posições do narrador e mesmo ao estatuto de veracidade do relato, o que por sua vez implica também pensar no leitor enquanto construtor ativo do sentido da obra.

Pensando neste sentido, este trabalho pretende analisar algumas particularidades narrativas de algumas obras de Dostoiévski, tais como *Gente Pobre*, *Memórias do Subsolo*, *Nietotchka Niezvânova*, *Um Pequeno Herói*, *O Idiota*, *Os demônios*, e *Recordações da casa dos mortos*, *A dócil*, *Sonho de um Homem Ridículo*, e *Bobók*; pensando à luz de alguns conceitos de narratologia propostos por Roland Barthes e Gérard Genette (particularmente aqueles que nos ajudam a delinear os tipos de narradores existentes em uma obra literária), bem como pensar em termos de estética da recepção e propor reflexões a respeito das implicações que os diferentes tipos de narradores presentes na obra do escritor russo produzem sobre a recepção e interpretação da obra literária.

É preciso levar em conta, também, a leitura que Bakhtin faz da obra de Dostoiévski, e considerar que talvez as experimentações narrativas lá existentes contribuam para que se consolide o fenômeno da carnavalização, do dialogismo e da polifonia na obra literária do autor russo.



Narrador... narradores...

Parece fato incontestável que só se pode narrar em primeira ou terceira pessoa. Mesmo que algumas narrativas se apresentem como um “nós”, o que se traveste neste caso é um eu, misturado ao coletivo, que coordena o relato. A partir dessa distinção primária básica, vários teóricos discorrem sobre outros tipos de narradores que se encaixam ou na categoria da narrativa em primeira pessoa ou na de terceira pessoa. Barthes, em *A aventura semiológica*, ao tratar do narrador em terceira pessoa, discorre sobre os termos *narrador observador* e *narrador intruso*. O primeiro é aquele que não participa da história, ele é onisciente e onipresente, sabe de tudo e de todos e é imparcial em seu relato, se distingue pela ausência de instruções e comentários gerais sobre os personagens ou sobre os fatos narrados. Para ele, este narrador é

Uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra). (BARTHES, 2001, p. 137)

14

Já o *narrador intruso*, apesar de não participar da história enquanto personagem, se intromete nela para tecer comentários e julgamentos sobre os personagens. Gérard Genette, em *O discurso da narrativa* (1972), já vai mais longe ao tratar do narrador em terceira pessoa e introduz também o conceito quando relacionado ao narrador em primeira pessoa. Genette o classifica como narrador *autodiegético*, *homodiegético*, e *heterodiegético*. O primeiro se refere àquele tipo de narrador que narra os fatos ocorridos consigo mesmo, ele é o personagem central da história, e a narrativa se dá através do uso da primeira pessoa. O segundo já se refere àquele narrador em terceira pessoa que também é personagem da história, mas não protagonista. Ele então relata os acontecimentos inerentes à história, como testemunha. Já o terceiro se refere ao conceito de *narrador observador* de Barthes: é aquele que narra em terceira pessoa e observa de fora os fatos ocorridos, não participa da trama.



Para além dos conceitos a respeito do narrador, Barthes e Genette também divagam sobre o conceito de *narratário*: este é uma entidade fictícia, um “ser de papel” nas palavras de Barthes, “com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’” (BARTHES, 2001, p 145). O narratário é simétrico ao narrador posto em uma cena na diegese, é um receptor hipotético do discurso do narrador, uma entidade imaginária que não deve ser confundido com o receptor (o leitor real e concreto). Genette distingue, então, dois tipos de narratários: o *intradiegético* (aquele designado pelas marcas da segunda pessoa existentes no texto) e o *extradiegético* (aquele leitor modelo e hipotético que se supõe ser o destinatário ideal daquele narrador).

Gancho (2002, p. 42) vai ainda mais longe em sua tentativa de teorização do narrador e propõe, sobre o narrador em terceira pessoa, quatro tipos: o *narrador omnisciente* (aquele que sabe tudo da história, o narrador observador de Barthes), *narrador onnipresente* (aquele que está presente em todos os momentos e em todos os lugares da história ao mesmo tempo), o *narrador intruso* (aquele que fala com o leitor e que julga o comportamento dos personagens) e o *narrador parcial* (aquele que se identifica com algumas personagens da história, permitindo que estas tenham mais destaques que outras).

D’Onofrio (1995) parece dialogar com essa perspectiva de Gancho para quem o narrador em terceira pessoa se distingue em: *narrador omnisciente neutro* (aquele que sabe tudo o que acontece no íntimo de cada personagem, incluindo aí o interior psicológico), *narrador omnisciente intruso* (aquele que sabe de tudo o que acontece, mas que interrompe a narração dos fatos para fazer considerações e julgamentos tanto dos fatos quanto dos personagens), *narrador omnisciente seletivo* (aquele que apresenta o ponto de vista de um ou mais personagens, selecionando então o foco narrativo, mas mantendo a terceira pessoa), e o *narrador câmera* (aquele que exerce um papel de observador imparcial, mostra o que é capaz de ver de fora, como uma câmera).



D'Onofrio ainda discorre sobre os tipos de narrador em primeira pessoa, classificando-os em *narrador protagonista*, *narrador personagem secundário* e *narrador testemunha*. O primeiro é aquele que, narrando em primeira pessoa, conta sua própria história. É o *narrador autodiegético* de Genette. O segundo é aquele narrador que narra a história e participa dela, mas não como personagem principal. Já o terceiro, o narrador em primeira pessoa não participa da história, apenas narra como testemunha dos fatos vivenciados por ele. Gancho (2002, p. 37) em oposição a D'Onofrio, distingue apenas dois tipos de narradores em primeira pessoa: o *narrador testemunha* e o *narrador protagonista*, sendo a classificação de *narrador personagem secundário* incluída na de *narrador testemunha*.

Miecke Bal, em sua *Introdução à teoria da narrativa* (1998) nos alerta que, durante o ato de narrar, o narrador pode livremente optar pela primeira ou terceira pessoa. Entretanto, em qualquer um dos casos, ambas as formas são “eu”, pois ainda que a narrativa esteja em terceira pessoa, o discurso narrativo poderia sempre ser precedido por um “eu narro”. Além disso, ela nos mostra que o uso da linguagem sempre implica a existência de um locutor que a articule em seu favor, e esse locutor terá de ser, forçosamente, um “eu”, uma entidade que, mesmo que abstrata, sempre é pautada em um ser humano real, já que a linguagem não existe sem os usuários dela, ou seja, os seres humanos que se comunicam entre si.

Embora haja uma gama de classificações sobre os narradores no âmbito da teoria literária, parece certo haver um consenso entre os vários autores de que existam pelo menos algumas classificações básicas em todas elas: o narrador observador a que tudo observa de fora, imparcialmente, o narrador que se intromete na história de alguma maneira e em algum grau, e o narrador que participa dela, seja como protagonista ou não.



Os diferentes tipos de narradores na obra de Dostoiévski

A obra de Dostoiévski se mostra bastante rica em termos de fenômenos narrativos por apresentar uma vasta gama de tipos de narradores diferentes em cada uma delas. A começar por *Gente Pobre*, seu romance de estreia, Dostoiévski aposta no gênero epistolar, gênero ainda bastante difundido no século XVIII e XIX no ocidente. Aliás, é sabido, como bem aponta a biografia do escritor russo³ que ele fora bastante influenciado pela literatura alemã e francesa do período, particularmente por Balzac, Suè, e Flaubert.

Neste gênero conhecemos o enredo e a ação, bem como os personagens, através de cartas que os próprios personagens trocam entre si no decorrer da trama. O leitor, então, imerge no universo ficcional, e conhece a realidade nela representada por um campo de visão limitado, o das próprias personagens, e o sentido vai sendo construído através das pistas que o leitor vai resgatando no decorrer das cartas e não através da figura de um narrador que entrega tudo ao leitor com sua focalização externa. É pela palavra e pensamento do personagem, ou seja, pela visão de mundo deles (e por isso mesmo sempre limitada) é que conhecemos a história a ser relatada. Há, então, nesse movimento, um aspecto de construção subjetiva que coloca em voga o elemento da alteridade: o leitor é levado a compartilhar da visão do personagem, entrar no campo de visão deste, se colocar no lugar dele para que a trama e o enredo façam sentido. Nestes aspectos, também ocorre um fato curioso: há o aumento do efeito estético do realismo, já que estamos diante da realidade apresentada tal como ela é, se admitirmos que – pelo viés da verossimilhança externa – a pessoa que narra é um ser humano semelhante a nós.

Dostoiévski, com seu primeiro romance, tinha como projeto gemelar (e que iria desenvolver com maior maturidade estilística em obras posteriores) justamente representar a realidade dos povos menos favorecidos, dos

³ Cf. notadamente Joseph Frank, um dos maiores biógrafos do escritor russo, em *Dostoiévski 1821 a 1849 – as sementes da revolta*, trad. Vera Pereira, 2ª Ed., EDUSP, 2008.



marginalizados da sociedade russa de seu tempo tal como ela era. Embora seu primeiro romance tenha sido alvo de várias críticas, ao que parece, o autor russo conseguiu realizar sua empreitada ao representar as camadas inferiores da sociedade russa através dos personagens Makar Diévuchkin e Várvara Dobrosiólova.

Makar é um pobre funcionário de uma repartição pública, de meia idade. Várvara é uma moça jovem, solteira, costureira, que troca cartas com Makar – seu vizinho, e lhe conta pequenas miudezas do dia-a-dia em tom quase lírico e de remorso. A trama ganha fôlego quando aparece um pretendente de Várvara e, em função da proposta de casamento oferecida a ela, e considerando a péssima situação financeira da qual se encontra e a oportunidade de mudar de vida, aceita o pedido e parte com o pretendente rico, Bivok, deixando Makar sozinho.

Embora pareça um enredo simples, com personagens insignificantes (na perspectiva da figura de ação heroica se comparado a outros romances), é curioso perceber como a tensão entre o dito e o não-dito, as entrelinhas das cartas, é o que dá acesso à consciência dos personagens. O leitor, então, é levado a se identificar ou não com os sentimentos dos personagens, o que contribui ainda mais para uma maior contemplação do efeito estético no ato da leitura. Vincent Jouve⁴ ao discorrer sobre os efeitos do ato da leitura nos diz que “uma das experiências mais emocionantes da leitura consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas”, e “essa interiorização do outro – é fácil admiti-lo – perturba tanto quanto fascina”.

Em *Niétotchka Niezvânova*, também um dos primeiros romances de Dostoiévski, temos uma narrativa em primeira pessoa que se assemelha ao romance de formação (*bildungroman*): há uma pessoa já adulta, madura, que remonta suas memórias desde infância até o presente, e o leitor é obrigado a acompanhar - além da trama - passo a passo a formação e desenvolvimento do herói. É o que acontece neste romance de Dostoiévski: o leitor acompanha

⁴ Cf. notadamente JOUVE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot, Ed. Unesp. São Paulo: 2002., p. 109.



a personagem Niétotchka desde sua infância conturbada, sua relação com o pai músico, até a adoção por outra família, seu crescimento e o início da vida adulta, bem como sua relação com outras pessoas.

Neste tipo de romance (*bildungroman*), é comum que a personagem conclua suas memórias ao final, retomando ao seu estado inicial da narrativa, no momento presente. Entretanto, e isso é um fato curioso a ser notado em *Niétotchka*, não é isso o que acontece: a personagem narradora não conclui suas memórias, narra só até determinado ponto de sua vida em seu passado, mas não retorna ao presente; o que pode causar certa estranheza ao leitor. Entretanto, mesmo que inacabado, estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa (e diante daquilo que podemos chamar de *narrador protagonista* na concepção de D'Onofrio), e o leitor é convidado - da mesma forma que em um romance epistolar - a compartilhar das sensações e da visão de mundo do personagem em um exercício de alteridade.

Ainda em termos de *bildungroman*, outra narrativa de Dostoiévski que pode se encaixar neste gênero é *Um pequeno herói* publicado em 1849. Temos novamente uma narrativa em primeira pessoa, um narrador protagonista que relata suas memórias desde a infância até sua fase adulta. Mas, diferentemente de *Niétotchka*, este sim é um romance acabado, que termina exatamente com o início de sua vida adulta.

Em *Recordação da casa dos mortos*, romance de 1862 que teria sido escrito entre os anos 1850 a 1854, período em que Dostoiévski esteve preso na Sibéria, temos, novamente, uma narrativa em primeira pessoa: são as memórias de Alexander Petrovitch no período em que esteve na prisão. Estamos diante de um narrador *autodiegético* na concepção de Genette.

Entretanto, é bastante curiosa a forma como a estrutura narrativa é apresentada ao leitor: a narrativa é conduzida por Alexander Petrovitch, mas antes, são introduzidas e apresentadas por um narrador em terceira pessoa que se diz amigo do personagem Alexander Petrovitch, e diz ter tido contato com ele após o período de cárcere, bem como ter tido contato com suas memórias registradas. Ou seja: há a imersão de um plano narrativo em outro, e



essa introdução por um narrador em terceira pessoa (que se assemelha a um *narrador heterodiegético*) passa - aos olhos despercebidos - a falsa impressão de que seja o próprio Dostoiévski, autor, falando. Entrementes, gostaríamos de aceitar a sugestão (já consumada no âmbito da teoria literária) de que exista, de fato, uma separação entre voz do autor e voz de um narrador (enquanto entidade abstrata) que toma emprestado a voz do autor e a representa em um universo ficcional.

É bastante interessante perceber como se dá a relação dialógica, em termos Bakhtinianos na estrutura deste romance: um fato real ocorrido com Dostoiévski (o período de cárcere na Sibéria) é transferido ao poder de voz de um narrador, que por sua vez, dentro da estrutura narrativa, transfere o fato para um personagem (Alexander Petrovitch) que narra e conduz o relato em primeira pessoa. Há, então, uma transferência de poder de voz entre os elementos da narrativa, e Bakhtin nos mostra⁵ que a dialogicidade ocorre aí: é o diálogo entre as diferentes vozes - quais sejam: a dos personagens, narrador e autor - que se manifestam enquanto entidades distintas e independentes, sempre se relacionando, de alguma maneira e em algum grau, ao discurso do Outro. O discurso do autor é emprestado ao narrador que por sua vez é emprestado ao personagem que conduz o relato em primeira pessoa. Outro fato interessante nessa narrativa está em que este narrador que introduz o relato não retorna no final das memórias do personagem, ou seja: não há o retorno da imersão de um plano narrativo a outro, o que pode também causar certa estranheza ao leitor. O narrador da introdução ainda dialoga com o leitor ao dizer que se sente impressionado com tais relatos, mas que talvez ele esteja errado, então "que fique então ao juízo do leitor apreciar os dois ou três capítulos iniciais..." (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 15) o que põe em cheque novamente o estatuto do poder de voz, de quem está dialogando com o leitor naquele momento.

⁵ Ver notadamente BAKHTIN, M., o capítulo intitulado *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski* em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, 5ª Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 115., onde o teórico nos mostra como a polifonia, a carnavalização e a dialogicidade ocorre nos textos de Dostoiévski.



Em *Memórias do Subsolo*, novela de 1864, temos também elementos bastante instigantes em termos de fenômenos narrativos: novamente estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa (narrador *autodiegético*), mas desta vez dividida em duas partes, sendo a primeira um monólogo do qual o narrador dialoga bastante com o leitor (se utilizando também de bastante ironia e sarcasmo) e se dirige a ele; e a segunda denominada pelo próprio narrador personagem como uma "novela" do qual ele passa a contar. Há, então, a passagem do monólogo que se utiliza majoritariamente do tempo presente (embora com alguns flash backs e memórias do passado misturadas em seu discurso), para a passagem da novela, forma de relato breve que se utiliza do tempo passado (e neste sentido estaríamos diante de um narrador *homodiegético* ao lançar mão da terceira pessoa), e tem o enfoque em ações tanto de seu passado, quanto na relação com outras personagens apresentadas como Lisa ou os outros funcionários públicos. O mais interessante é perceber como esse narrador se dirige várias vezes ao leitor de maneira clara, ele está consciente do que faz, e joga o tempo inteiro com o leitor na construção de sentidos do texto, bem como espera uma resposta de um possível leitor, embora ao mesmo tempo tenha medo da réplica e adiante a última palavra para si, negando a palavra do outro, negando a significação que o outro talvez possa lhe dar. Fica por conta da ironia implantada no texto o papel para dar conta da construção de sentidos, sempre jogando com o leitor em termos de veracidade ou não do relato.

Em *Os demônios*, penúltima obra de Dostoiévski, e obra que pertence ao período em que o escritor adquire maior maturidade narrativa, temos, diferentemente de outras obras, uma narrativa que começa em terceira pessoa. O narrador nos apresenta Stiepan Trofimovitch, e nos faz crer piamente que o foco do relato será neste personagem. O leitor, então, é levado a crer que está diante de um narrador *heterodiegético*.

Entretanto, à medida que a narrativa avança, percebemos uma mudança de foco por parte deste narrador, que passa a focar na ação do personagem Piotr Stiépanovitch, filho de Stiépan Trofimovitch. Este, então, é deixado de



lado, e as ações mais importantes para o desenvolvimento do romance passam a ser as do segundo personagem: o leitor acompanha de perto todas as peripécias arquitetadas por Piotr para promover o caos na cidade, bem como a organização de uma sociedade secreta que propunha a revolução.

Não bastasse a mudança de foco narrativo em relação à ação dos personagens, esta é também acompanhada por uma mudança no modo de narrar, já que, a certa altura do relato, o narrador se presentifica no texto literário dizendo que é amigo do personagem Siépan Trofimovitch e que irá visitá-lo. Ambos começam um diálogo, e o narrador se dirige a Stiépan, lançando mão também de um comentário “Como você não se envergonha? – bradei sem me conter” (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 124) o que nos mostra que estamos diante de um narrador testemunha: embora a trama central do romance não seja focada nele especificamente, ele é testemunha ocular daquilo que ocorre com os outros personagens. A narrativa, então, passa de um narrador *heterodiegético* para um narrador *homodiegético*.

22

Além dessas mudanças de foco e perspectiva, o narrador, em dados momentos, também brinca com a mistura de tempos passado, presente e futuro, para que se firme a ideia de um tempo *no limiar* como diz Bakhtin. A carnavalização interna desta obra se dá na medida em que o narrador faz com que o passado seja recordado e vivido como presente, enquanto que o futuro vira passado. Vejamos um exemplo:

Saí. Um pensamento inverossímil se consolidava mais e mais em minha imaginação. Pensava com tristeza no amanhã...

Esse "dia de amanhã", isto é, o próprio domingo em que devia decidir-se irremediavelmente o destino de Stiepan Trofimovitch, foi um dos mais notáveis de minha crônica. Foi um dia de surpresas, um dia desfechos do velho e de desencadeamento do novo, de vários esclarecimentos e de ainda mais confusão. Pela manhã, como o leitor já sabe, eu estava obrigado a acompanhar meu amigo à casa de Várvara Pietrovna, conforme ela mesma havia marcado, e às três horas já deveria estar em casa de Lizavieta Nikoláievna para lhe contar - eu mesmo não sei o quê - e ajudá-la - eu mesmo não sei em quê. Enquanto isso, tudo se resolveu de um modo que ninguém havia suposto. Em suma, foi um dia de coincidências surpreendentes. (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 157)



Observemos no trecho que o narrador nos diz pensar “no dia de amanhã”, ou seja, em um evento ainda futuro que irá acontecer. Isso implica dizer que o narrador está nos dizendo diante de uma posição no presente. E ainda, no mesmo trecho, este mesmo “dia de amanhã” vira passado, já que “foi um dos mais notáveis” de sua crônica. Além disso, o narrador também não sabe, desconhece *o que* foi contar a Lizavieta e *em que* foi ajudá-la. Ou seja: ele tem desconhecimento de um evento ainda futuro, que ao mesmo tempo é passado.

Além disso, também observamos que o narrador conversa com o leitor e valoriza a participação deste ao afirmar que, “como o leitor já sabe”, e também para afirmar um evento já ocorrido anteriormente no qual Lizavieta “ela mesma havia marcado”. O leitor é convidado, então, a assumir um papel ativo na construção de sentido e é creditado pelo narrador de fato já ter conhecimento de um fato narrado anteriormente.

Essa mistura de tempos pode parecer confusa para um leitor habituado às formas clássicas de narração – já que prejudica e rompe com a verossimilhança externa e com o acabamento estético. Entretanto, essa mesma mistura, bem como o diálogo que é promovido com o leitor, contribui para que haja a carnavalização interna da obra e a neutralização dos tempos: é justamente no limiar, no aqui-e-agora, ou em termos bakhtinianos, no cronotopo da enunciação que se estabelece a polifonia e o dialogismo. O tempo nos romances de Dostoiévski, postula Bakhtin⁶, assim como os personagens, estão sempre no *limiar*.

Processo semelhante ocorre em *O Idiota*, romance de 1869, em que o narrador também brinca com a narração se dirigindo ao leitor e questionando o ato de narrar: Estamos próximos do que é conhecido como ironia romântica.

⁶ O termo carnavalização interna em Bakhtin se refere à forma com que os diferentes gêneros e estilos de enunciação se misturam dentro de uma obra. Bakhtin nos mostra com bastante perspicácia como isso ocorre nas obras de Rabelais e de Dostoiévski, e como essa mistura se assemelha ao carnaval enquanto manifestação da cultura popular cuja particularidade está na mistura do alto e do baixo, do elevado e do grotesco, bem como no aspecto da neutralização de hierarquias estabelecidas. Nesse sentido, a narração e os personagens de Dostoiévski, diz Bakhtin, estão sempre em uma situação do limiar, oscilando entre um e outro, nunca totalmente acabados.



Entretanto, pensando em termos Bakhtinianos, devemos apontar para o aspecto de *verdade artística*⁷ e verossimilhança interna para a construção da carnavalização. Vejamos o seguinte trecho:

Passaram-se duas semanas depois do acontecimento narrado do último capítulo e a situação das personagens de nossa história mudou a tal ponto que nos seria sumariamente difícil continuá-la sem explicações particulares. Não obstante, sentimos que devemos nos limitar a uma simples exposição dos fatos, na medida do possível sem maiores explicações e por um motivo muito simples: porque em muitos casos nós mesmos temos dificuldades de explicar o ocorrido. Este aviso de nossa parte deve parecer muito estranho e vago ao leitor: como narrar aquilo que você não tem uma noção nítida nem opinião pessoal? Para não nos colocarmos em uma situação ainda mais falsa, o melhor é tentarmos nos explicar exemplificando, e talvez o leitor bem intencionado compreenda a nossa dificuldade, ainda mais porque esse exemplo não será uma digressão, mas ao contrário, uma continuação direta e imediata da história. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 638)

Neste excerto o narrador parece estar preocupado com o estatuto da verdade, afinal, ele sente que deve dar "explicações particulares", mas ao mesmo tempo deve "se limitar a uma simples exposição dos fatos" para tentar não comprometer o sentido do relato narrado. Ele está preocupado também com a representação dos fatos *in toto*. Entretanto, o que se revela neste trecho é que a narrativa se dá como um ato de construção.

Ainda neste excerto transcrito, novamente o leitor é levado a participar da construção de sentido do texto a partir do diálogo que o narrador propõe a ele, já que "este aviso de nossa parte deve parecer muito estranho e vago ao leitor", e neste ponto, autor, leitor e narrador fortalecem-se para que ocorra a polifonia⁸, é aqui que ela ocorre em seu ápice: narrador ao se dirigir ao leitor, e o leitor, ao ser dado como quem pode escutar a voz do narrador e poder

⁷ Os termos se referem a um estatuto de verdade que, embora não sejam plausíveis na realidade concreta, o são dentro da narrativa. Bakhtin nos aponta para o fato de que, embora pareçam estranhos aos nossos olhos, alguns elementos são condizentes para que façam sentido e estabeleçam uma relação lógica dentro da própria obra, daí o aspecto da *verossimilhança interna*, que por vezes, não se liga à verossimilhança externa.

⁸ Bakhtin discorre sobre o conceito de polifonia mostrando o aspecto da dialogicidade entre os diferentes pontos de vista e as diferentes vozes assumidas em uma narrativa. Em Bakhtin, é necessário pensar no diálogo (e no caso, diálogo entre o texto literário, autor e leitor) como um fenômeno concreto, real. Nesse caso, os sentidos do texto só são construídos em interação entre leitor, autor, narrador e personagens, através de suas múltiplas e diferentes vozes que são manifestadas em seus discursos.



respondê-la. E é nesse movimento também que é construído o herói do relato. Norma Discini, se apoiando em Bakhtin, nos mostra que

A estrutura do herói dado na coexistência e na simultaneidade de contrários consolida a verossimilhança interna. A essa estrutura pode juntar-se o entrecruzamento de entonações diferentes na voz do narrador, a fim de que se consolide a experimentação da verdade e a carnavalização interna para a construção do herói e do autor. (DISCINI, 2006, p. 87)

É por essas estratégias e estratagemas utilizados pelo narrador que podemos ver que, em suas narrativas mais maduras, Dostoiévski além de adquirir um estilo próprio de narrar, consegue brincar com o leitor no ato da narração, fazendo questionar os fatos narrados, embora sua preocupação aponte para a narração dos fatos verdadeiramente como eles ocorreram, daí o fato do próprio autor russo se intitular *realista*⁹.

Outras obras do autor russo também merecem atenção no que se refere aos fenômenos narrativos: em *A dócil*, novela de 1876, o próprio autor, no início do texto a denomina como uma narrativa fantástica, embora nela não haja elementos fantásticos que permitam caracterizá-la como tal. Estamos novamente diante de uma narrativa em primeira pessoa no qual o narrador fala sobre si e sobre os outros personagens sempre lembrando memórias e fatos passados até o momento presente, em que finaliza sua narrativa. É um narrador *autodiegético*, personagem e protagonista.

Já em *Sonho de um homem ridículo*, novela de 1877, esta sim possui elementos que permitem caracterizá-la como narrativa fantástica: temos também uma narrativa em primeira pessoa, um narrador-protagonista no qual relata o conteúdo de seu sonho: ter viajado para um planeta distante onde tudo era perfeito e ideal, onde havia seres humanos mais evoluídos que nós e onde todo um sistema social funcionava perfeitamente, e no final deste sonho, retornar à terra, e ser incompreendido e taxado de louco. O leitor, então, é convidado a imergir no sonho junto com o narrador, e compartilhar as mesmas

⁹ Cf. notadamente carta de Dostoiévski de 1869 destinada a seu irmão em GROSSMANN, L. *Dostoiévski Artista*, Trad. Boris Schnaiderman, São Paulo: Civilização Brasileira, 1967, p.219., onde, acerca das preocupações literárias do momento pós-cárcere na Sibéria, ele mesmo se intitula *realista*, e diz estar preocupado em relatar os fatos reais ocorridos com as camadas populares da sociedade Russa daquele período.



impressões deste, aceitando o efeito de realismo provocado pela imersão estética.

Além disso, como também é comum em outras narrativas de Dostoiévski, o narrador também se dirige ao leitor em certa altura do relato ao lhe dizer, “vejam só”, ou mesmo “escutem”, e assim introduzir novas lembranças à narração. A implicação de sentido para o leitor que se dá a partir daí é que dá a sensação de que o narrador esteja, de fato, dialogando com o leitor como se estivesse em uma conversa informal. Através destes elementos retóricos, então, há a aproximação entre leitor e narrador, como forma de aguçar ainda mais o efeito estético realista. Além disso, como já o vimos, é neste íterim que ocorre o fenômeno da polifonia.

Em *Bobok*, conto de 1873 publicado no *Gradjanin*¹⁰ e posteriormente no *Diário de um escritor*¹¹, temos um processo semelhante à de *Sonho de um homem ridículo*: o recurso ao sonho, e o registro do imaginário enquanto elementos fantásticos e reais, e a narrativa conduzida em primeira pessoa (novamente, narrador *autodiegético*). Lá, um homem sai para se divertir e encontra um cemitério. Cochila sobre uma sepultura e começa a ouvir vozes vindas “lá de baixo”, como o próprio narrador nos diz. A partir daí ele relata, com bastante comicidade, o relato dos mortos, e ao acordar, ainda nos diz que irá voltar lá “por questão de consciência”. O mais interessante, entretanto, fica por conta do início da narrativa, que também é introduzida por um narrador externo dizendo que vai publicar as “notas de uma pessoa”, e, a partir daí, transfere o poder de voz para o personagem sonhador.

26

Considerações finais

A obra de Dostoiévski se revela como material riquíssimo em termos de exegeses literárias e contribuições para o âmbito da teoria. É possível perceber que suas narrativas por vezes instigam e ultrapassam os modos de narrar

¹⁰ Seminário de política e literatura de propriedade do príncipe Miescherski.

¹¹ Periódico de autoria de Dostoiévski no qual o autor mistura relatos, narração ficcional e jornalismo.



tradicionais, colocando em cheque os mesmos e promovendo novas reflexões no que concerne à forma de representação do relato, à posição e autoridade do narrador, e também à forma de apreensão do objeto estético por parte do leitor.

Embora Dostoiévski proponha sempre o diálogo - já que é através deste que se constrói a verdade, calcada numa concepção Socrática - entre as diferentes vozes que permeiam a experiência estética da leitura (quais sejam, as vozes do autor, narrador, leitor e personagens), e embora ele realize isso através da dialogicidade entre essas vozes e através da polifonia, é bem interessante perceber que, ao que parece, a narrativa em primeira pessoa seja um importante modo de narrar para ele.

Embora haja narrativas em terceira pessoa cujo narrador é apenas testemunha e tente ser imparcial - como é o caso de *Os irmãos Karamazov* e *Crime e Castigo* - ainda assim, parece ser na narrativa em primeira pessoa que se consolidam os diferentes modos de composição e estilo em suas narrativas: é lá que estão presentes os diálogos com o leitor, os monólogos no presente, os flash backs com as lembranças do passado, e a antecipação da palavra do outro.

Tudo isso nos leva a perceber que a obra de Dostoiévski é bastante rica em termos de materialidade narrativa, e que sua leitura exige uma participação ativa do leitor na construção de sentidos, já que o narrador - em várias obras - propõe justamente brincar com o leitor e por em cheque o estatuto de veracidade daquilo que está sendo narrado, misturar os tempos de narração e até mesmo mudar o foco e a perspectiva narrativa, transformando o narrador-testemunha em narrador-protagonista ou vice-versa.

A estética da recepção – particularmente os trabalhos de Jauss e Iser, que se preocupa com os modos de apreensão e implicação de sentidos provocados no leitor, avança em certo sentido no âmbito da teoria literária ao teorizar sobre as estruturas da recepção e seu modo de funcionamento. Pensando na narrativa de Dostoiévski neste sentido, e levando em consideração as propostas de Bakhtin sobre o romance polifônico, dialogismo, carnavalização literária e mesmo os tipos de discurso no romance, somos



levados a crer que é possível pensar em uma nova forma de sistematização, ou antes, uma nova forma de teoria do romance, calcada não na classificação taxonômica de gêneros ou épocas e escolas literárias no decorrer da história, ou mesmo nas formas de recepção do mesmo por diferentes sociedades como propõe Jauss, mas sim nos diferentes tipos de estilos composicionais e estilos de discursos que engendram a obra literária e arquitetam tanto a construção narrativa quanto a construção do herói. Neste sentido, as propostas de Bakhtin, e mesmo as obras de Dostoiévski - mais do que experiência estética e literária, têm muito a nos oferecer.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Mario Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, M.M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa_In: **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995, p.53-104.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2009
- _____. **Duas narrativas fantásticas - A dócil e Sonho de um homem ridículo**. Trad. Vadim Nikitim. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- _____. **Niétotchka Niezvãova**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. **Um pequeno herói**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- _____. **Bobok**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. **Gente Pobre**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34. 2009.
- _____. **Recordação da casa dos mortos**. Trad. Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- _____. **O Idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. **Os demônios**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FRANK, J. **Dostoiévski 1821 a 1849 – as sementes da revolta**, trad. Vera Pereira, 2ª Ed., São Paulo: EDUSP, 2008.
- GANCHÓ, C.V. **Como Analisar Narrativas**. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2002.
- GENETTE, G. **Discours du récit**, Paris: Seuil, 1972.
- GROSSMANN, L. **Dostoiévski Artista**, Trad. Boris Schnaiderman, São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- JOUE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot, Ed. Unesp. São Paulo: 2002