

Diálogo no limiar e diatribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito / Dialogue on the threshold and diatribe: construction mechanisms of the individual's self-consciousness

*Aurora Gedra Ruiz Alvarez**
*Lilian Lopondo***

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre o diálogo no limiar, um gênero nascido do diálogo socrático, e a diatribe, um gênero retórico interno dialogado, compreendidos ambos os fenômenos, neste estudo, como instrumentos privilegiados para a construção da autoconsciência do protagonista de *Uma criatura dócil*, novela de Dostoiévski. Tencionamos examinar, na materialidade do texto, o partejar das ideias desenvolvido pelo diálogo no limiar no momento da crise existencial vivida pela personagem-narrador e os expedientes da diatribe que provocam a experimentação filosófico-dialógica que esse sujeito assume ao constituir a sua voz.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogo no limiar; Diálogo socrático; Diatribe; Autoconsciência

ABSTRACT

*This paper is about the dialogue on the threshold whose origins are in the Socratic dialogue and the diatribe (a dialogued internal gender), both understood as privileged mechanisms in the construction of the main character of Dostoevski's novel *Uma criatura dócil* [The Meek One]. Its aim is to discuss the materiality of the text – mainly the dialogue on the threshold when the main character is in its existential crisis – and the mechanism of the diatribe which provoke the philosophical dialogue experience that the individual assumes while constituting his voice.*

KEYWORDS: *Dialogue on the threshold; Socratic dialogue; Diatribe; Self-consciousness*

* Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM, São Paulo, São Paulo, Brasil; auroragedra@hotmail.com

** Professora da Universidade de São Paulo – USP e da Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM, São Paulo, São Paulo, Brasil; lopondo@uol.com.br

Sobre a verdade romanesca

No prefácio de *Uma criatura dócil* (2009), Dostoiévski discute a natureza da narrativa a que o leitor será introduzido. De acordo com o autor, trata-se de uma narrativa fantástica, não segundo a concepção tradicional desse gênero, ou seja, aquela que interpõe uma dúvida acerca da ocorrência ou não de certos acontecimentos do relato, mas no que diz respeito à verossimilhança da focalização da instância narrativa. A reflexão de Dostoiévski sobre a inverossimilhança reside na questão de que o criador não poderia tomar conhecimento dos fatos contados em uma narrativa de primeira pessoa que não fosse memória, nem confissão, como é o caso dessa novela. Nela, o protagonista conversa com enunciatários ausentes, que pretensamente ouvem e se posicionam avaliativamente sobre o que enunciador conta. O diálogo segue o curso das reflexões da personagem-narrador, com avanços e recuos no tempo, para que ele possa compreender as motivações do suicídio de sua mulher e para se compreender. A narrativa, captada no seu nascedouro, portanto ainda no processo de sua elaboração mental, gera uma situação fantástica segundo o entendimento de Dostoiévski. Como o autor, do ponto de vista da exotopia do autoquestionamento da personagem, teria acesso ao processo de busca da verdade? – indaga-se Dostoiévski. Comenta que esse conhecimento só seria cabível se um “estenógrafo invisível” tomasse notas desses discursos e os transmitisse ao criador. Lembra Dostoiévski que técnica semelhante fora usada por Victor Hugo. Em *O último dia de um condenado*, o escritor francês inscreve, na narrativa, o fluxo dos pensamentos da personagem no último instante anterior à sua morte. De acordo com o autor de *Os humilhados e ofendidos*, se Victor Hugo “não se tivesse permitido essa fantasia, não existiria nem mesmo a obra – a mais real e mais verossímil de todas as que escreveu” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.9).

Do extrato acima se pode depreender que a essência das narrativas de Dostoiévski funda-se no desejo de criar o realismo humano: mostrar o surgimento da verdade desde a sua fonte, acompanhar o embate de ideias ainda no seu embrião, desordenadas, com afirmações pouco depois negadas, entrecruzando todos esses expedientes discursivos na tessitura de uma narrativa marcada por contradições, até o ponto em que a verdade ocultada se desvele.

Debruçando-se sobre os textos do escritor russo, inclusive sobre *Uma criatura dócil* (2009), Mikhail Bakhtin aponta outro aspecto a ser considerado para o entendimento da questão tratada aqui como verossimilhança narrativa e como realismo. Refere-se ao modo como a personagem toma consciência do mundo e como esse procedimento se torna uma via para o autoconhecimento. As personagens de Dostoiévski são “ideólogos”, conforme nos ensina Bakhtin (2008, p.124). Elas se constroem a partir do posicionamento filosófico que assumem diante do *outro*; seu modo de pensar e de agir são respostas aos discursos do *outro*. A provocação e o embate de ideias, segundo Bakhtin, têm raízes no diálogo socrático, gênero de base carnavalesco-popular, que se desenvolveu no campo do gênero sério-cômico no período helênico, com Platão, Xenofonte, Gláucon, Antístenes, dentre outros autores. Com estes filósofos, o gênero caracterizou-se por narrações curtas que resgataram os diálogos de Sócrates com seus discípulos (BAKHTIN, 2008, p.124), sem prender-se aos vínculos históricos e memorialísticos. O traço fundamental desse gênero é “a concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano” (BAKHTIN, 2008, p.125), isto é, parte-se do princípio do “conhece-te a ti mesmo”, cujas bases firmam-se no entendimento de que a autoconsciência nasce da interação com o outro, processo que se desencadeia pela provocação, pelo questionamento, que conduzem à reflexão e à autoelucidação. Essa concepção ideológica disseminou-se largamente na literatura romana e nas literaturas da Idade Média, do Renascimento, estendendo até o período da Reforma (BAKHTIN, 2008, p.127). Do veio do diálogo socrático surge o diálogo no limiar¹, uma modalidade de procura da verdade e do autoconhecimento motivada por uma situação extraordinária de intenso dramatismo na narrativa, que acaba por constranger a personagem a um discurso de “confissão-prestação de contas” (BAKHTIN, 2008, p. 126), como veremos no exame de *Uma criatura dócil*².

¹ Segundo Bakhtin, *Fédon*, de Platão, caracteriza-se pelo “diálogo no limiar”, em base dialógica socrática, por instaurar um debate cerrado, intenso, sobre a imortalidade da alma, em uma situação de pré-morte (BAKHTIN, 2008, p.126-127).

² Todos os fragmentos de *Uma criatura dócil* foram extraídos da edição de 2009, publicada pela Cosac Naify. Como não nos é possível o acesso ao texto original por desconhecermos o russo, este estudo parte da hipótese de leitura apresentada pelo tradutor (Fátima Bianchi), que toma a si o encargo de dar a conhecer a novela de Dostoiévski aos falantes de língua portuguesa.

“Quem era eu, quem era ela”³

Concentrando nossa atenção em *Uma criatura dócil*, podemos dizer que essa obra também se filia ao gênero diálogo socrático, na variante do diálogo no limiar. O protagonista é apresentado desde o início da narrativa em pleno conflito, não compreendendo as razões que impeliram a esposa ao suicídio e não sabendo lidar com seus sentimentos. Diante da esposa morta sobre a mesa da sala, espaço que divide o dentro e o fora, o corpo da esposa ainda ali e a iminente separação dela, dá-se o drama interno da personagem que se vê na fronteira entre a sua consciência e a consciência do outro, convocada pela sua memória. O diálogo no limiar é o confronto entre duas consciências, entre dois modos de ver e de pensar o mundo. Essa situação de excepcional tensão empurra o protagonista da narrativa a elucidar os fatos e a conhecer-se.

Para plasmar o diálogo no limiar, o criador elege a diatribe⁴, um gênero retórico que se constitui no mundo interior da personagem, “construído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, fato que lev[a] à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento” (BAKHTIN, 2008, p.137). Esses dois gêneros são decisivos para a constituição da novela de Dostoiévski, pois ao mesmo tempo em que o diálogo no limiar nos dá acesso à interioridade da personagem, revelando as camadas profundas da personalidade e a gestação da ideia, a diatribe mostra o processo de construção da novela.

Para que possamos entender como a diatribe estrutura a narrativa e que discursos filosóficos ela atualiza, é imprescindível que apresentemos aqui uma síntese do relato para posteriormente examinarmos o processo de construção da autoconsciência da personagem e, contiguamente, perscrutar que experimentações filosóficas ela prova. O objetivo deste estudo é mostrar que a diatribe é um instrumento retórico privilegiado para explorar o diálogo da personagem no limiar, abrigar o embate das contradições, ordenar as ideias e levar à lucidez, ou como diz a personagem, poder “concentrar [os] pensamentos num ponto” (p.11), isto é, naquele que esclareça o ocorrido e que elucide a si mesmo. No exame do texto, observaremos que a personagem se coloca ao longo da

³ Este subtítulo é o título do primeiro capítulo da novela *Uma criatura dócil*.

⁴ A diatribe, de acordo com Bakhtin (2008, p.137), foi criada por Bion de Boristênide (III a. C), autor também da sátira menipeia.

narrativa num processo maiêutico, marcado pela tensão que progride rapidamente no discurso. Desse enfoque, a linguagem é instrumento de conhecimento do *outro*, de discussão das dúvidas ontológicas do sujeito e de expressão de si mesmo: “O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos ou com os olhos do outro*” (BAKHTIN, 2008, p.323. Grifos do autor).

A narrativa inicia-se no momento de crise, quando o marido, um agiota, experimenta o terror ante o corpo sem vida da esposa. Face ao inexorável e à dor da perda, ele, no papel de personagem-narrador, instala o diálogo com o enunciatário – “os senhores”, pressupostamente seus ouvintes –, para tentar compreender a evidência trágica do suicídio da mulher. Cumpre esclarecer que esse enunciatário ausente não só dá ensejo para que a função comunicativa se concretize como também é responsável pela criação de “um clima artístico” propício a que a palavra do herói se revele (BAKHTIN, 2008, p.73). No processo de construção da verdade, a personagem-narrador vê-se representado na consciência do outro, o meio social, que lhe forneceu o arcabouço moral que agora vem à sua consciência e o condena. Cria-se, portanto, o embate entre o eu e o outro, agente que provoca a autointerpelação, a autoavaliação do enunciatário, mediante o partejar das ideias. Nesse resgate da memória, o leitor vai acompanhando o conflito do protagonista, em seus distintos movimentos da alma que geram diferentes tons à narrativa.

Ancorado no passado, o herói ativa a memória para resgatar as vivências com a esposa, desde o primeiro encontro até a sua morte. Na primeira parte da novela, o marido, que não recebe um nome, é orientado pelo orgulho que se sustenta na ideia de superioridade em relação ao *outro* e passa a manipular a esposa, apresentada ao leitor segundo a posição que ocupa na relação familiar, ou referida em seu discurso apenas pelo pronome pessoal feminino de terceira pessoa do singular. O tom autoritário marca o discurso na sua dominância, que pouco depois deixa brechas que desvelam a fragilidade desse sujeito. A personagem-narrador abdica da prerrogativa de dar vazão àquilo que deseja segundo sua escolha íntima (entregar-se ao amor). Conheçamos esse jogo de poder e de controle no extrato abaixo transcrito:

Íamos [ao teatro] calados e voltávamos calados. Por que, por que demos para ficar calados bem desde o começo? Pois no início não

havia brigas, mas reinava o silêncio. Lembro-me de que ela, então, ficava lançando olhares dissimulados para mim; eu, assim que percebi, intensifiquei o silêncio. É verdade, fui eu a fincar o pé no silêncio, e não ela. Da parte dela houve arroubos uma ou duas vezes, atirava-se nos meus braços; mas visto serem arroubos doentios, histéricos, quando o que eu precisava era de uma felicidade sólida, e que ela me respeitasse, então, acolhi-os com frieza. Além do mais, eu tinha razão: toda vez, depois dos arroubos, havia brigas no dia seguinte.

Isto é, brigas não houve, mas houve, de novo, o silêncio e um ar mais e mais insolente da parte dela. “Revolta e insubordinação”, foi isso o que houve, só ela não sabia. Sim, esse rosto dócil ia se tornando mais e mais insolente. Acreditem, eu estava me tornando uma pessoa insuportável para ela, e isso eu percebi bem. Quanto ao fato de ela ficar fora de si com os arroubos, disso não havia dúvida. Então, como é que podia, por exemplo, tendo saído de semelhante lama e miséria, depois de ter chegado até a lavar chão, como é que podia torcer o nariz para a nossa pobreza? Vejam os senhores: não se tratava de pobreza, mas de economia, porém no que é necessário havia luxo, sim, na roupa branca, por exemplo, no asseio. [...] Pensando bem, ela não torcia o nariz para a pobreza, mas para essa minha mesquinhez na economia (p.34-35).

Primeiramente queremos justificar a extensão do fragmento, dada a necessidade de acompanhar o percurso mental do protagonista na diatribe, que, aos poucos, romperá com a crosta do materialismo produzida pela agiotagem e permitir-lhe-á compreender a esposa nas suas razões e propiciará a autognose.

Observemos que a personagem-narrador ativa a memória para recordar o início do casamento. Mal se inicia o processo de recuperação do passado, sobrepõe-se a indagação sobre a ausência de diálogos entre o casal. Dessa provocação, que visa a compreender o passado, a voz enunciativa enceta a reflexão sobre os móveis desencadeadores do conflito, analisando os comportamentos de cada um:

<i>Ele</i>		<i>Ela</i>
“silêncio”	→ ←	“olhares dissimulados”
“intensifica o ‘silêncio’”	→ ←	“arroubos”
“frieza”, “silêncio”	→ ←	“um ar mais e mais insolente”

Notemos que os cônjuges medem forças nas suas reações e contrarreações. No resgate das lembranças, por um lado, a personagem-narrador sente a necessidade de justificar o porquê das suas reações no passado: “visto serem arroubos [da esposa] doentios, histéricos”, “precisava era de uma felicidade sólida, e que ela me respeitasse, então, acolhi-os com frieza”. Desse ângulo, para validar a sua versão, o marido

empenha-se em euforizar o seu comportamento e disforizar o dela. Por outro lado, tenciona fazer o enunciatário crer nas suas razões, na lógica do seu comportamento: “disso não havia dúvida”, “foi isso o que houve, só ela não sabia”. Nesse último fragmento, explicita-se o desacredenciamento do possível conhecimento dos fatos da parte da mulher. A parcialidade do relato confirma-se quer na assunção do ponto de vista do protagonista em primeira pessoa, amparado pela expressão que endossa a unilateralidade do relato e tenta impor a sua verdade (“Além do mais, eu tinha razão”), quer no argumento da personagem-narrador acerca do desconhecimento da mulher sobre a natureza da relação dos dois.

A parcialidade do relato vai percorrendo um caminho tortuoso, construído por verdades que são relativizadas e/ou desconstruídas, que cobra da voz narrativa constante desacomodação de suas certezas, revisão do que estava ratificado. Instala-se o diálogo no limiar: a personagem encontra-se entre o simulacro que construíra para esconder de si a verdade e a nova percepção dos fatos. Inscrevem-se as contradições no relato: “toda vez, depois dos arroubos, havia brigas no dia seguinte” / “Isto é, brigas não houve”; “como é que podia torcer o nariz para a nossa pobreza?” / “Pensando bem, ela não torcia o nariz para a pobreza, mas para essa minha mesquinhez na economia”. As percepções sobre um e sobre o outro estão em equação. É o trânsito para o conhecimento. A construção do discurso autoritário, fundado na lógica patriarcal-materialista, não se sustenta. Há um constante remoer de ideias que dilui as certezas e expõe a nu o que está oculto. Daí as afirmações subseguidas de retificações (“Isto é”; “Pensando bem”), ou as reconsiderações que deslocam para si a atribuição da responsabilidade pela discórdia: “É verdade, fui eu a fincar o pé no silêncio, e não ela”.

Outro ponto muito importante é que o embate de ideias não se dá apenas entre o sujeito do discurso e o referente nele evocado. As justificativas da voz enunciativa não resistem à réplica subentendida do enunciatário – sua consciência –, que parece não se convencer com o relato. As invocações para fazer crer o enunciatário são constantes em seu discurso (“Acreditem”, “Vejam os senhores”). Em outros termos: embora a voz enunciativa se arme de uma série de estratégias que mascaram a verdade, aos poucos, em conta-gotas, mediante o autoquestionamento, ela vai sendo desvelada.

Podemos dizer que o processo de autoconsciência do protagonista segue duas direções: move-se para o exterior e fala do outro, e simultaneamente, orienta-se para o

interior e fala de si. O olhar lançado para fora da centralidade do *eu* obedece à memória que fornece material imprescindível para o conhecimento do interior. Esse desvio de rota para atingir o ponto axial do conflito, o autoconhecimento, resgata o mito, em que Perseu, no enfrentamento da Medusa⁵, opta por se fixar no reflexo da imagem dela em seu escudo espelhado, para não ser petrificado com a força do olhar da Górgona. Em *Uma criatura dócil*, o deslocamento do olhar para o outro e para o passado ajuda a ordenar os fatos, conhecer o outro, bem como avaliar o presente e a si mesmo.

Esse movimento centrífugo do cerne da questão – o autoconhecimento – também se manifesta quando a personagem-narrador se dá conta de que o seu discurso carece de ordem, ou, quando pressente o movimento sub-reptício de camuflar a verdade, temendo, possivelmente, o enfrentamento dela.

[...] Ah, ouçam, ouçam! É aqui que a coisa começa, até aqui só fiz me atrapalhar todo... Acontece que agora eu quero recordar isso tudo, tim-tim por tim-tim, nos mínimos detalhes. Não faço senão tentar me concentrar num ponto e não consigo, mas há esses detalhes, esses pequenos detalhes... (p.16).

Lembremos também que as circunstâncias do casamento são inteiramente desfavoráveis a esse sujeito que sofre pela perda da esposa. Recordar o passado implica resgatar o período entre o conhecimento da jovem de dezesseis anos, sua esposa que agora está morta, e o matrimônio. Nesse interstício, há o processo de agiotagem que ele exerceu sobre ela, que a levou ao desespero, à penúria, fazendo-a penhorar até mesmo bens de valor afetivo como a imagem da Virgem com o Menino. A par dessa manipulação e opressão para forçá-la a aceitar casar-se com ele, acrescenta-se o sentimento de desamparo que a jovem padecia com as tias que a submetiam a duros trabalhos na orfandade.

A personagem-narrador toma esse período de miséria e de exploração sofrida pela esposa como argumento para legitimar a sua indignação diante da pressuposta soberba dela (“Então, como é que podia, por exemplo, tendo saído de semelhante lama e miséria, depois de ter chegado até a lavar chão, como é que podia torcer o nariz para a

⁵ Ésquilo, em *Prometeu acorrentado*, concebe a Medusa, um monstro ctônico, que com suas irmãs Esteno e Euriale eram conhecidas como as três Górgonas. Descreve-as o dramaturgo grego: “as aladas Górgonas, monstros execrados pelos humanos; suas cabeças estão eriçadas de serpentes: quem as contemplar; morrerá imediatamente” (ÉSQUILO, 2012, p.52).

nossa pobreza?” – p.35). No questionamento temos o confronto de duas percepções de mundo: a do *ter*, vivida pelo marido, e a dos sentimentos humanitários da esposa, que rejeita pactuar com a mesquinhez. Da sua parte, ele defende a ambição pela obtenção de lucros e de acumulação de capital, seguindo de perto as lições do sistema capitalista. Seu projeto financeiro obedece a um planejamento rigoroso que visa à posse de trinta mil rublos e mudar-se para a Crimeia, quando, então, abandonaria a vida de usurário, segundo seus planos, não compartilhados com a esposa. Ademais, conforme o seu entendimento, a prepotência da esposa é descabida, uma vez que fora ele que a livrara de uma vida de infortúnios. A argumentação flui cerrada em defesa do seu ponto de vista até o momento em que ele reavalia a percepção de mundo dela. No confronto com o *outro*, conclui que o que a incomoda não é uma existência pobre, mas a ganância pelo acúmulo de bens/capital e a exploração do *outro*.

O tom dominante no discurso da diatribe da primeira parte da novela é de opressão e do falocentrismo. Um exemplo dessa formação discursiva explicita-se em “Revolta e insubordinação, foi isso o que houve, só ela não sabia. Sim, esse rosto dócil ia se tornando mais e mais insolente” (p.34) O pressuposto no discurso da personagem-narrador é de que a mulher pertence ao gênero dos fracos, dos que devem ser subjugados; por isso a não aceitação do confronto. Ele mantém um comportamento vigilante de denegação da vontade do *outro*, de interdição da ação do *outro*. Esse universo regido por lógica própria, unilateral, traz no seu bojo o estabelecimento da norma, o que implica a hierarquização dos sujeitos. Sendo assim, qualquer tentativa da esposa de não sujeição a essa estrutura determinada, fixa, é vista como atrevimento, desrespeito ao instituído.

Pierre Bourdieu (1984) fala do “efeito da doxa” à visão do mundo social que constrange o comportamento de dada comunidade a aceitar com naturalidade determinado modo de pensar consensual. No universo do protagonista, o comportamento androcêntrico representa um valor cristalizado pelo *habitus*, isto é, reproduzido pelos agentes e instituições dominantes (família, Igreja, Estado, etc.), admitido pelo sistema como “sendo assim mesmo” (BOURDIEU, 1984, p.82). Sob este enfoque, a sub-representação da mulher na família e, por extensão, na sociedade, é compreendida pelo protagonista como natural, isto é, está inscrita no consenso; por isso,

qualquer rebelião deve ser sufocada. Daí o silenciamento opressivo para negar a fala do *outro*.

O conflito se instaura na narrativa, porque a personagem marido cria uma imagem de sua mulher distinta da pessoa que ela é. Ele a concebe como “boa e dócil” (p.14), “infantil” (p.17), “sincera e cândida” (p.18), um ser que poderia ser facilmente controlado, cuja ingenuidade não lhe daria condições para entender a vida e orientar-se nela. Essa imagem equivocada aos poucos vai se desconstruindo, ao mesmo tempo em que o atrito entre os cônjuges se torna mais intenso. De início, a esposa não aceita desempenhar esse papel previsto por ele e pela sociedade patriarcal; quer partilhar das atividades do marido. A tensão atinge pontos críticos no momento em que ela interfere nas negociações dele:

[...] Sem levantar absolutamente a voz, com toda a calma, declarei-lhe então que o dinheiro era *meu*, que eu tinha o direito de ver a vida a *meu* modo e que, ao convidá-la para viver em minha casa, não lhe tinha ocultado coisa nenhuma.

De repente levantou-se de um salto, de repente pôs-se a tremer todinha e, pasmem os senhores, de repente parecia um bicho, parecia um ataque, parecia um bicho pronto para o ataque. Fiquei boquiaberto de assombro [...]. Mas não me desconcertei, [...] declarei sem rodeios que dali em diante dispensaria sua participação em meus negócios. Ela riu na minha cara e saiu de casa.

Acontece que ela não tinha o direito de sair de casa. Sem mim, ela não podia ir a lugar nenhum [...] (p 40. Grifos do autor).

O fragmento focaliza o desentendimento do casal, em virtude de ela ter subavaliado um objeto de penhor na ausência dele. De um lado temos demonstrações de rebeldia da jovem esposa; de outro, a surpresa dele diante da reação passional da mulher. A indignação do marido é tão intensa que busca encontrar no enunciatário o mesmo espanto que o domina. Ele crê que “os senhores” partilham de seus valores, que eles comungam do que foi estabelecido pelo consenso, de que fala Bourdieu. Em verdade, o que temos aqui é o que Bakhtin e Volochinov concebem como dialogismo, fenômeno da linguagem fundado no princípio de que o discurso externo é o “*centro* organizador de toda enunciação” (1997, p.121), é nele que o sujeito constrói o seu discurso interno, em busca, nesse caso, de convalidação nas formações discursivas do seu meio social.

A tensão acelera ainda mais até o episódio em que a esposa empunha o revólver na frente do marido que inicialmente simula dormir. Na sequência, ele abre os olhos, para que ela perceba que está ciente da confrontação e, depois, fecha-os e fica imobilizado. A disputa chega ao limite extremo, quando a esposa, desencorajada de levar a ação adiante, abandona o quarto. A partir desse ponto ele sente que a vencera. Este episódio é fundamental na narrativa, pois altera o seu andamento e o seu tom. Invertem-se os papéis. Subjugada, é ela que se mantém em silêncio, vai adoecendo, aniquilando-se, fechando-se para o mundo. O processo de encasulamento e de depressão dela pertence à segunda parte da narrativa. Quanto mais a esposa vai se anulando, mais o discurso do marido é dominado pelo medo de perdê-la, por declarações passionais de amor, com planos para romper com a vida de agiotagem e viajar com ela para o exterior.

Mas, de repente, ela se aproxima, para diante de mim e, com as mãos em súplica (foi agora há pouco, agorinha!) começa a me dizer que era uma criminosa, que ela sabia disso, que seu crime a havia torturado durante todo o inverno e ainda hoje a torturava... que ela apreciava muito a minha generosidade... “serei uma esposa fiel, vou respeitá-lo...”. Nisso eu me levantei de um salto e abracei-a feito um louco! Eu a beijava, beijava seu rosto, seus lábios, como marido, pela primeira vez depois de uma longa separação. E a troco de quê fui sair agora há pouco, por duas horas, não mais... nossos passaportes para o estrangeiro... Oh, Deus! Apenas cinco minutos, se eu tivesse voltado cinco minutos mais cedo!... (p.79-80).

O desespero da personagem-narrador dilata-se e manifesta-se com expansões emocionais desmesuradas, em tudo o avesso à primeira parte, quando a racionalidade freava as emoções e regia o comportamento. Há agora um pressentimento de perda da esposa e isso torna o sofrimento mais e mais agudo até desbordar quando o protagonista encontra o corpo da suicida. Diante do desfecho trágico, a personagem que se narra quer compreender os fatos. No entanto, o enfrentamento da realidade é difícil, porque ao mesmo tempo em que a personagem se põe em busca da verdade, ela cria um simulacro para escondê-la de si, ou para retardar o conhecimento dela. Nas idas e vindas do passado, autoquestiona-se, fala do outro, procura conhecer aquele que sufocou, que quis apagar e descobre-se carente, dependente da sua presença-ausência. É deste ponto – diante da esposa morta – que se enceta o processo de autoanálise mediante a diatribe, que dá existência à narrativa.

[...] Propus-lhe, de repente, distribuir tudo aos pobres, a não ser os três mil iniciais, herdados de minha madrinha, com os quais viajaríamos para Boulogne, mas depois voltaríamos e começaríamos uma nova vida de trabalho. [...]. E parece que sorriu por delicadeza, para não me afligir. [...]. Eu via tudo, tudo, até o mais insignificante pormenor, via e sabia melhor do que ninguém; todo o meu desespero estava à vista! Contava-lhe tudo sobre mim e sobre ela. [...] Ah, cheguei mesmo a mudar de conversa, eu também procurava não me lembrar de jeito nenhum de certas coisas. E olhem que ela chegou a se animar, uma ou duas vezes, eu me lembro bem, eu me lembro! Por que estão dizendo que eu olhava e não via nada? Se ao menos *isto* [o suicídio] não tivesse acontecido, então tudo teria ressuscitado. (p.77. Grifo do autor).

“E todo o meu horror reside no fato de compreender tudo!” (p.11) – diz o protagonista. Saber que poderia ter externado o seu amor, tê-la compreendido, partilhado com ela cumplicidades, mas que se manteve cego à verdade, isto lhe causa dor profunda. Dos ensinamentos de Aristóteles sobre *Édipo*, podemos depreender dois elementos do desfecho trágico, que podem ser aplicados em *Uma criatura dócil*: o temor e a compaixão. A violência do gesto de a esposa suicidar-se, quando o marido anseia por salvá-la, supostamente deseja abandonar a agiotagem e viver uma vida distante da usura, faz com que o leitor “se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b 1-8).

Nesse limiar entre os sonhos de um possível recomeço de vida e a inevitabilidade da morte provocada pela humilhação e aniquilamento que ele lhe impôs, sentimentos vários atravessam a personagem: culpa, arrependimento, impotência. Todos esses sentimentos constroem a personagem a perceber-se na solidão irremediável, que percorre uma linha circular na narrativa, fazendo coincidir o seu início com o seu final. A diátribe torna-se meio para que se faça o partear das ideias que conduzem a personagem desse estado de ignorância e para a trágica compreensão de tudo.

Preenchendo o percurso entre o questionamento inicial e o final, a memória entra em ação nos intervalos dos momentos presentes e na frequência do quadro axiológico do outro, a esposa. O confronto entre o passado e o presente vai, aos poucos, dando à personagem a dimensão exata dos seus atos, o conhecimento de sua personalidade, a lucidez, que não o redime nesse trânsito do limiar, permeado pela dor e pelo desvalimento: “[...] e como é que irei me arranjar sozinho? (p.11) / [...] quando amanhã a levarem, o que vai ser de mim?” (p.88).

O tom elegíaco, mais dominante na segunda parte do texto, não viabiliza que a plangência encontre guarida na lucidez; ao contrário, aprofunda o sentido trágico da existência, a inexorabilidade do destino.

Sobre a verdade humana

Em *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin discute a questão da morte e as implicações volitivo-emocionais a ela relacionadas no texto literário. Nas suas considerações, o filósofo da linguagem comenta que, nesse momento em que o sujeito jaz livre da transitoriedade, “ele se torna emocionalmente mensurável, musicalmente exprimível, basta-se a si mesmo, à sua presença; sua já determinidade torna-se uma determinidade axiológica” (2003, p.99), em oposição ao sujeito que está construindo os sentidos da existência no curso temporal. Embora a memória sobre o outro represente um acabamento axiológico do mesmo, esta presença-ausência acabada para si pode tornar-se esteticamente significativa. Em *Uma criatura dócil*, ela funciona como elemento desencadeador da tensão ético-cognitiva para a personagem-narrador que segue o fluxo da memória, entrecortado pelo agora, mas orientado por sentimentos que se conflitam no jogo da temporalidade, pelos quadros axiológicos que aprofundam as diferenças, questionam as certezas e escancaram a dor da perda. Essa presença-ausência atua como a provocação socrática, que instiga o herói à experimentação dialógica da ideia, ao autoconhecimento.

Ao colocar em xeque o pensamento comprometido com uma vigilância que se quer permanente e incondicional, pautado por um mundo que gravita em torno de oposições binárias (homem x mulher; dominador x dominado), que silencia e aniquila o outro, o diálogo no limiar mostra o realismo humano, de que fala Dostoiévski no prefácio da novela em análise. Este realismo criado pela arquitetura da relação dialógica desvela a complexidade psicológica do homem, exhibe-o como um ser em tensão ético-cognitiva, que se ressignifica na interação com o outro. No confronto de distintos índices de valor, resultantes da experimentação das ideias, a diátribe atua como expediente retórico decisivo para elaborar esteticamente o discurso interior que se opera em “junção com o discurso apreendido do exterior” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997, p.147). Ela expõe as inquietações e (in)certezas da personagem e a conduz ao trânsito

do limiar, espaço-tempo de memória, de consciência, de culpa e de remorso sem redenção. Por meio desse instrumento retórico, a palavra constrói, em *Uma criatura dócil*, o estatuto de verdade romanesca, em virtude da maestria com que o autor lida com a materialidade linguística com o intento de mostrar o mundo de tensões do ser humano e de oferecer um quadro denso, sensível, da natureza dialógica da vida humana.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3-201.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M./VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Uma criatura dócil*. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. J. B. de Mello e Souza. E-book. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf> Acesso em 03 jul. 2012.

Recebido em 15/08/2012

Aprovado em 26/11/2012