

*SOBRE UMA FUNÇÃO AXIOLÓGICA
DO DIÁLOGO NO ROMANCE*

Embora o diálogo constitua um espaço social de confronto de valores, na teoria do romance a ocorrência do que se denomina diálogo ou discurso direto não tem sido comumente associada ao nível axiológico da narrativa. Mikhail Bakhtine relacionou o dialógico ao ideológico, mas não caminhou no sentido de evidenciar um funcionamento específico para o que chamou "diálogo puro" porque seu objetivo era exatamente destacar a confluência dos vários procedimentos de representação discursiva da "voz do outro", dialogização no sentido mais amplo possível. Por outro lado, as teorias miméticas, embora se tenham ocupado do diálogo, entenderam-no como um constituinte natural, isto é, ideologicamente neutro, do discurso vivenciado, cujo pressuposto é que sejam projetados no texto outros eus — origens de discurso, sujeitos ficcionais de enunciação.

Ora, acontece que a concepção mimética não leva em conta que, se o diálogo no romance é uma forma de representar discursos dentro do discurso, dando voz às personagens, ele faz com que estas passem do nível do enunciado ao da enunciação, e, conseqüentemente, ele, então, interfere nas relações de poder do discurso ficcional. Isso, é claro, só faz sentido quando optamos por uma teoria do discurso que evidencie a questão do poder, e, ainda, quando consideramos legítimo transferir tais evidências para o discurso literário.

Quando nos referimos ao poder do discurso, estamos reportando-nos mais estritamente à idéia de que atuamos pela linguagem, isto é, à idéia de que falar é agir. Benveniste, Austin e Searle evidenciaram essa idéia, o primeiro ao demonstrar que a enunciação é que delimita, por e-

xemplo, o âmbito de *eu* e *tu*, e institui a significação; os outros dois ao desenvolver a teoria dos atos de fala¹. Se, ao lado disso, lembrarmos que todos os atos humanos são sociais, e, portanto, ideologicamente marcados, estaremos lidando com uma concepção de discurso menos psicologista, que, entretanto, leva em conta ainda a enunciação, como um modo de agir.

Parece ser inaceitável para muitos estudiosos do romance a consideração de relações de poder no discurso ficcional. Isso principalmente porque o romance seria, por natureza, um discurso ambíguo, aberto, e, como tal, refratário às tentativas de imposição de valores. Esta é, por exemplo, a posição de Bakhtine, quando demonstra que, no romance, as linguagens, com suas diversas dimensões ideológicas, sempre se entrelaçam, representando o plurilíngüismo social, sem dar lugar à palavra autoritária. Para ele, a hibridização, a interrelação dialogizada e os diálogos puros são três categorias que se equivalem na função de criar a imagem social e multifacetada da linguagem no romance².

Pensemos na enunciação do romance como um ato. Trata-se de um ato do autor, evidentemente. Então, o ato de enunciação do autor configura um lugar, que vamos chamar de A, lugar este de inscrição social, com sua parcialidade inevitável e uma estruturação que pode integrar mesmo certas contradições. A questão é: o lugar do texto equivale necessariamente ao lugar do autor? Bakhtine, optando por uma visão da linguagem como fato inevitavelmente sociabilizado, respondeu negativamente a essa pergunta. O mais interessante é que, mesmo dando uma resposta afirmativa, isto é, considerando que o discurso de X só pode definir mesmo o lugar de X, podemos operacionalizar um conceito de Bakhtine, que é o da palavra orientada para diferentes fins, tipo de discurso em polêmica interna:

"... a redução do grau de objetividade e a elevação correspondente do grau de atividade das próprias aspirações da palavra do outro levam inevitavelmente à conversão interna do discurso em discurso dialógico. Neste já não há dominação absoluta da idéia do autor sobre a idéia do outro, a fala perde sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não-solucionada e ambivalente."³

Fica assim formulada por Bakhtine uma condição essencial para que exista ambivalência axiológica: no plano da enunciação do autor o discurso se configura como polêmico, orientado para diferentes fins.

Nesse caso, as enunciações de narrador e personagens tendem a corresponder a novos atos de fala, e isso se concretiza pela distância axiológica entre as vozes. O poder maior de enunciação abre espaço aos outros possíveis porque não deseja deter em si a autoridade do discurso.

Assim, ao tentarmos ligar o plano da enunciação ficcional ao poder de transmissão de valores para o leitor, permitimo-nos estabelecer uma diferenciação no corpo da teoria bakhtiniana do pluralismo axiológico-discursivo do romance. O grau de ambivalência axiológica será uma função das distâncias entre os vários atos de enunciação ficcionais.

No plano do narrador, a distância se relaciona à confiabilidade da narração. Wayne Booth distingue o narrador fidedigno do não-fidedigno, mas considera que, de qualquer modo, são os valores do autor implícito no texto que passam ao leitor, reduzindo-se o narrador a mero instrumento retórico para que isso se de.⁴ De fato, se a voz do narrador detiver a razão ou se seus valores forem inteiramente anulados, o resultado é um só: a afirmação exclusiva de um único sistema de valores, proposto pela enunciação do autor. Mas existe uma distância polêmica possível entre as duas vozes: é quando o narrador se questiona sem anular-se, e o positivo ou negativo não se definem para o leitor. Constitui-se assim a relação dialógica, no sentido bakhtiniano, entre os atos de discurso do autor e do narrador, relação esta que chega ao leitor como ambivalência axiológica.

Ainda assim, poderia permanecer eclipsada a enunciação das personagens. O narrador pode reter a enunciação, sem passar uma parcela de poder às personagens. Nesse caso, se seu discurso polemiza internamente, a ambivalência está garantida, mas não perpassou ainda todos os planos possíveis da enunciação ficcional. Falta a ambivalência própria do diálogo, definido este como representação direta das diferenças dos discursos das personagens.

Só o diálogo, enquanto, por um lado, sinônimo de discurso direto, sem mediação do narrador, e, por outro, sinônimo de espaço de confronto de valores, pode cumprir no romance a função de garantir a atuação axiológica das personagens no plano da enunciação. Porque, se nos limitamos à polemização interna ao discurso do narrador, caímos no problema da confiabilidade, ligado à sua detenção do poder com relação às personagens. E se esquecemos a questão da diferença, restringimo-nos à concepção mimética que não leva em conta o nível axiológico para definir a função do diálogo.

Evidentemente, o sentido de um texto ficcional não deriva das personagens, pois estas são também parte dele. No conjunto, a personagem pode não ter uma função simbólica correspondente à individualidade. Entretanto, se é investida das funções e problemáticas do indivíduo que a personagem se oferece à percepção do leitor, tal investimento deveria ser respeitado em qualquer nível, inclusive o de seus atos de fala, para aumentar o grau de ambivalência axiológica. No caso de os discursos das personagens constituírem repetições ou contrafações, sem apresentarem marcas axiológicas diferentes de um lugar de discurso do autor ou do narrador, ou o romance está endossando uma configuração do

mundo reduzida ao *mesmo*, própria de uma formação ideológica autoritarista, ou está denunciando isso.

Analisemos o caso específico do romance de crítica ao autoritarismo. No nível da enunciação do autor, a crítica pode realizar-se, por exemplo, pela representação de um espaço social em que esteja bloqueada a ocorrência da réplica. Se a utopia autoritarista corresponde a um universo sem diálogo, o autor que cria um universo assim pode estar questionando-o, mas não está criando uma nova utopia, que possa funcionar também como réplica ao autoritarismo. Essa nova utopia teria de significar, inicialmente, o questionamento das relações de poder do próprio discurso. O autor teria de abdicar da sua autoridade, visando a que sua atuação sobre o leitor fosse a mais aberta possível. Teria então de optar pela expansão da ambivalência axiológica até o plano da enunciação, abrangendo o narrador polemizado e o diálogo. A força de um romance no questionamento da palavra autoritária não prescinde, pois, da forma de enunciação, que corresponderia ao ato de respeitar o lugar da palavra do outro, a diferença possível entre as vozes. Assim funciona, por exemplo, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, romance que podemos tomar como protótipo de réplica ficcional à palavra autoritária e suas consequências.

É a princípio difícil entendermos a presença dos quase mil travessões introdutores do discurso direto em *São Bernardo*. O narrador não nega a intenção de contar sua história pessoal, o que deveria levá-lo a centrar a narrativa em seu próprio discurso. Além disso, baseando-nos em diversos procedimentos do Paulo Honório personagem, esperaríamos mesmo que o Paulo Honório narrador tentasse reduzir tudo a si próprio, sem dar lugar à expressão alheia autônoma.

Ora, como se justificaria, então, essa abundância do discurso direto em *São Bernardo*? Aparentemente poderia significar apenas uma preferência de Graciliano, desarrazoada no que tange a esse romance em particular, embora justificada no conjunto de sua obra por "facilitar a síntese". No entanto, podemos percebê-la integrada ao discurso do narrador, sem, evidentemente, isolá-la da voz do autor.

O primeiro diálogo aparece logo no início do livro, no capítulo 1. Trata-se de uma discussão entre Paulo Honório e seu escriba fracassado, Azevedo Gondim. No intuito de realizar a obra pela divisão de trabalho, Paulo Honório queria limitar-se a expor oralmente suas "idéias confusas" a Gondim, que deveria transformá-las em literatura. Exatamente no momento em que este apresenta os dois primeiros capítulos redigidos é que surge o diálogo como expressão direta do desacordo:

— Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! Azevedo Gondim (. . .) replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

- Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
- Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
- Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.”⁵

Configura-se neste diálogo uma polêmica que irá desenvolver-se através da narrativa, constituindo um aspecto bem mais importante do que poderia parecer à primeira vista, pois da posição assumida pelo leitor diante dela dependerá a avaliação daquilo que irá ler, nesta obra e em outras, ditas literárias. Se concordamos com Gondim em sua afirmação de que “a literatura é a literatura”, temos de estender nosso beneplácito ao “pernóstico”. Gondim faz a defesa de um refinamento estilístico imposto por tradição, não necessariamente adequado a outros componentes da obra. Por outro lado, concordarmos com a ingênua pretensão de Paulo Honório de transpor a espontaneidade da fala para a escrita seria também difícil. E, se tentarmos deixar de lado esta explicitação inicial de tal problemática, para tomarmos posição com base na própria narrativa que lemos, verificaremos que ela é, sim, repleta de falas das personagens, gente que “discute, briga, trata de negócios naturalmente”, sem nada de “pernóstico”. Contudo, ela nos apresenta também o desenrolar de um processo de aprendizagem técnica de Paulo Honório, que, a certa altura, toma consciência e nos fala das inevitáveis transformações e recriações a que tinha de submeter suas lembranças ao contá-las.

Além de se discutir sobre a literatura naquilo que diz respeito às suas formas de produção (o problema da invenção, da verossimilhança e do estilo), discutem-se também as suas formas de consumo. O capítulo 16, exatamente o que narra o pedido de casamento de Paulo Honório a Madalena, reserva o maior espaço para uma polêmica sobre o “Grêmio Literário e Recreativo”, sobre a função da literatura e da cultura impressa em geral:

- “— Que utilidade tem isso?
- Azevedo Gondim sentou-se, pouco a pouco serenou:
- É uma sociedade que presta bons serviços, seu Paulo.
- Lorotal O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada. . . (. . .)
- A instrução é indispensável, a instrução é uma chave, a senhora não concorda, D. Madalena?
- Quem se habitua aos livros. . .

- É não habituar-se. E não confundam instrução com leitura de papel impresso.
- Dá no mesmo, disse Gondim.
- Qual nada!
- E como é que se consegue instrução se não for nos livros?
- Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo. O Nogueira veio da escola sabido como o diabo, mas não sabia inquirir uma testemunha. Hoje esqueceu o latim e é um bom advogado.
- Entretanto o senhor acha o hospital necessário. E por que não deita fora os seus tratados de agricultura?
- É diferente. Em todo o caso suponho que os médicos estudam menos nos livros que abrindo barriga, cortando vivos e defuntos em experiências. Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor desmesurado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de São Bernardo.
- Madalena balançava a cabeça:
- Perfeitamente. O que há é que não estamos acostumados a pensar nisso. Assisti um dia destes a uma fita no cinema, e creio que aprendi mais que se visse aquilo escrito. Sem contar que se gasta menos tempo.
- E não se enche o quengo com estopadas, acrescentei. Vocês engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas. (. . .)
- Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá suas razões.
- Você vê que me refiro às histórias fiadas do Grêmio.
- O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena.
- Sem dúvida, a beleza, triunfou Azevedo Gondim. É o que se quer. Harmonia, beleza, entende?
- Ora sebo!

É claro que o conteúdo deste diálogo informa-nos implicitamente a extensão da mudança sofrida por Paulo Honório ao tornar-se ele autor de um livro. Mas, como o narrador escreve sem saber direito por quê, a polêmica nem se resolve de modo totalmente favorável à literatura, nem perde seu sentido, como se se tratasse de "conversa boba": permanece aberta.

Os diálogos sobre política são também abundantes no livro. Exemplo disso é o capítulo 12, no qual Paulo Honório narra seu primeiro encontro com Madalena. Bem natural seria que esse assunto ocupasse maior espaço no capítulo, mas tal não acontece: discute-se longamente a validade da existência de eleições, a função dos poderes políticos, o

sentido de uma oligarquia, a corrupção na administração pública. São quatro páginas de diálogo sobre tais temas, aos quais Paulo Honório aparenta não atribuir valor, mas que, por acabarem ocupando tanto espaço em seu livro, afirmam sua importância.

O capítulo 24, exatamente onde é narrado o início do sentimento de ciúme em Paulo Honório, apresenta também grande parte de seu espaço reservada à discussão de política, em discurso direto. Dessa conversa participam praticamente todas as personagens dignas de referência: Pe. Silvestre, Padilha, Madalena, Gondim, Nogueira, Seu Ribeiro, D. Glória e Paulo Honório. Do elogio à vida na fazenda, Pe. Silvestre parte para a crítica à situação nacional, afirmando que, se todos pensassem como Paulo Honório, "não estaríamos presenciando tanta miséria". Daí segue para a constatação da "falência do regime. Desonestidades, patifarias". E acaba fazendo a primeira referência à iminente revolução, à qual se mostra favorável, juntamente com Padilha e Madalena. Os contra-revolucionários apresentam razões variadas: Paulo Honório teme a crise econômica, Nogueira e Gondim temem o fascismo, Seu Ribeiro e D. Glória temem o comunismo. Os revolucionários se dividem quanto ao comunismo: Madalena e Padilha o defendem, enquanto o integralista Pe. Silvestre o abomina, em nome do catolicismo do povo brasileiro, por sua vez atacado por Nogueira. Em suma, nossa visão do debate político em Viçosa não se reduz à versão sumária do narrador. Assim, o espaço do discurso direto neste capítulo transcende a simples caracterização, pelo narrador, da Madalena comunista e materialista, para transformar-se em apresentação polêmica de diferentes valores.

Importante para esclarecer a função de abertura ideológica do discurso direto é a observação de que as vozes que surgem na narrativa muitas vezes não pertencem a indivíduos, mas a instituições, concretizadas em pessoas diante de nossos olhos, vulneráveis a distorções, enganos, corrupções. A Igreja está representada por Pe. Silvestre, político e pródigo em elogios a quem estiver no poder. A Lei se personifica no Dr. Magalhães, o juiz alienado e discretamente subornável. A Escola se deixa representar por Padilha e Madalena: aquele, sem acreditar na educação, professor para não morrer de fome, esta pronta a trocar o magistério por um casamento seguro com o próspero Paulo Honório. A Imprensa está presente através de Costa Brito e Gondim, sempre atrás de subvenções ou "lambujens" de que dependem seus elogios ou seus ataques a quem quer que seja. Todos subordinados ao poder econômico, de forma menos ou mais direta.

Quando estoura a revolução, surgem as mudanças na situação política, reveladoras das tendências latentes e do caráter precário de certos poderes e influências. Mais uma vez, serão os diálogos a forma escolhida para a expressão das reações diversas.

A conversa, quando diretamente apresentada ao narratário, faz

com que não se desconfie de que o narrador a deturpou, e ainda exige que o julgamento leve em conta o que os outros disseram, inclusive as lacunas de seus discursos. Na verdade, o discurso direto atua no sentido de inocentar Paulo Honório, à medida que abre a avaliação. Se estivesse estruturada na obra a intenção do autor de mais facilmente condenar seu narrador, o discurso deste provavelmente seria redutor, autoritário, e, assim, facilmente se anularia seu poder.

A distância entre narrador e personagem é a distância do discurso. O alvo do cíume de Paulo Honório personagem foram as conversas. Não as reproduzidas, mas as ausentes do texto, isto é, as que ele não conhecera. A voz que menos surge no decorrer da narrativa é exatamente a de Madalena. Aí está a função dos diálogos no plano da relação narrador/personagem: explicitar para narrador e narratário o espaço que fora realmente ocupado pelas conversas, pela comunicação, pela linguagem, antes que esta se afirmasse totalmente, na própria narrativa. Refreando o seu possível impulso de monopolizar a fala, ou de dirigir a comunicação, só atentando para a sua vontade pessoal, o narrador abre espaço para a voz do outro. Neste processo, percebe que é exatamente isso o que havia tentado negar a Madalena: que ela também pudesse atuar como sujeito da enunciação.

Em suma, podemos afirmar que o discurso direto funciona em *São Bernardo* de modo mais específico que o efeito de mimese ou de economia narrativa. Articulam-se nos diálogos os níveis de enunciação, sem que as instâncias discursivas se anulem. No que diz respeito à relação autor/narrador, a recorrência do discurso direto é instrumento de uma dialética entre os sujeitos produtores e produtos do discurso. Se o autor implícito, dono primário do poder de enunciação, quisesse anular seu narrador, arrasá-lo, utilizando-se de sua voz como mero disfarce ideológico, poderia fazê-lo. Apelaria, no entanto, de modo contraditório, exatamente para o procedimento que deseja condenar. Nesse caso, ou a narrativa seria fechada a outras vozes, transmitindo a impressão de sua posse totalitária pelo narrador — que assim se reafirmaria como o capitalista que quer deter todo o poder nas mãos, destruindo-se existencialmente aos olhos do leitor — ou, como pesquisa compulsiva do passado, a narrativa se abriria às vozes detentoras da verdade e da razão, enquanto o narrador, fracassado, discorreria sobre absurdos ou falsidades. Os instrumentos seriam inversos, mas o resultado, análogo: o ataque monológico ao autoritarismo.

Respeitar a fala de Paulo Honório e mostrar pela narrativa que este também está respeitando a fala alheia, assim se redimindo: este o procedimento dialógico que constitui *São Bernardo*, ao nível da enunciação.

Para o narrador, o diálogo é uma necessidade. Marciano, Rosa, Casimiro Lopes, são destinatários irrecuperáveis da comunicação que

Paulo Honório, o patrão, não pode mais com eles estabelecer, porque lhes foi roubada a condição de interlocutores pela submissão ideológica a que os obrigou a submissão econômica. Convivendo apenas com esses bichos silenciosos, domesticados pela fome, Paulo Honório tem de narrar para comunicar-se, tem de evidenciar o novo respeito ao outro, agora personagens e leitores de seu livro.

Assim, o narrador se redime ao conseguir atuar lingüisticamente sem impor valores, o que resulta no mesmo procedimento do autor, que, reduzindo sua *autoridade*, mostra ao leitor que o limite de poder de quem fala é o espaço da fala do outro, a sua diferença. Nesse espaço da réplica se insere a própria leitura, que corresponde a um posicionamento diante da proposta do texto. Este grau de coerência na crítica ao autoritarismo, levada a efeito em *São Bernardo*, só se tornou possível porque o diálogo se realizou como ato lingüístico das personagens, responsável pela ambivalência axiológica no plano da enunciação do romance.

NOTAS

1. Cf. AUSTIN, J. L. *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962; BENVENISTE, Émile, *Problemas de Lingüística Geral*, São Paulo, Nacional/Edusp, 1976; SEARLE, John, *Speech Acts*, London, CUP, 1969;
2. BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978;
3. BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio, Forense, 1981, p. 172;
4. BOOTH, Wayne. *La Retórica de la Ficción*. Barcelona, Bosch, 1974;
5. Usamos a 4ª edição de *São Bernardo*, Rio, José Olympio, 1952.