

Lélia Maria Parreira Duarte

POLZUNKŌV, O FUNĀMBULO,
OU O ENGANO REDUPLICADO*

RESUMO

Este estudo analisa a construção irônica do conto de Dostoiévski - "Polzunkōv", em que se reduplica, de várias formas, o jogo de enganos que caracteriza a luta pelo poder e a representação do discurso.

ABSTRACT

This study analyses "Polzunkōv", one of Dostoiévski's short-stories, with the purpose of showing its high complexity and its ironic construction, that reduplicates, in many ways, the struggle for power and the cheating games the protagonist is involved in.

L'ironie est très effectivement un phénomène dont la valeur se situe dans la transition, et à la limite, et qui ne peut se réaliser que dans une situation intermédiaire, hésitante et encore indécise (...)

Beda Aleman

"Polzunkōv", de Dostoiēvski¹, narra a história de Ōssip Mikhāilitch, empregado de Fiedossiēi Nikolaitch e candidato a seu genro que, desiludido em sua pretensão de conseguir um "pai", decide obter fortuna com a venda de papéis comprometedores para o patrão. Fiedossiēi, entretanto, usa artifícios emocionais e faz com que Ōssip devolva todo o dinheiro conseguido com o suborno para, em seguida, ser despedido. Despojado de tudo e sem outra possibilidade de ganhar a vida, Ōssip Mikhāilitch transforma-se em Polzunkōv, o bufão, que diverte as pessoas narrando a própria desdita².

O conto inicia-se com a descrição do contador de histórias, feita por um observador anônimo, que condensa as funções de receptor intradiegetico e segundo narrador da história, já que a narrativa se constrói em três níveis:

- a- o nível do enunciado: a história de Ōssip Mikhāilitch;
- b- o nível da enunciação primeira: a história de Ōssip Mikhāilitch narrada por Polzunkōv;
- c- o nível da enunciação segunda: um observador descreve Polzunkōv e mostra como ele conta e como é recebida a sua história.

Esses três níveis da narrativa indicam a sua complexidade e o seu elevado índice de literariedade. O primeiro narrador equilibra-se ironicamente entre a afirmação e a negação, entre a se-

niedade e o riso, reduplicando carnavalescamente um jogo de enganos. É o que procuro demonstrar a seguir.

Emissão e recepção da narrativa

Plano do enunciado - A luta pelo poder

A personagem central de "Polzunkōv" é Ōssip Mikhāilitch, um empregado pobre, praticamente sem família ou amparo, que procura enriquecer. Sua avō, ũnico parente e proteçāo, estā cega, surda, muda e caduca, totalmente "embarricada", "biruta" ou "gagā"³. Seu patrāo nāo funciona como colaborador ou colega, mas como chefe exigente e rigoroso.

As personagens separam-se, portanto, em dois tipos: as que detēm o poder representado pelo dinheiro e as que lutam para obtē-lo. Mesmo a avō, caracterizada como incapaz de comunicaçāo, ouve falar de felicidade e liga-se ā idēia de dinheiro e de casamento com a filha do patrāo.

Ōssip Mikhāilitch tenta repetidas vezes fugir ao trabalho e adquirir a posiçāo de detentor do poder econōmico. Por duas vezes se lhe frustram planos de ser reconhecido como filho (herdeiro): do fidalgo reformado que morre sem fazer testamento e de Fiedossiēi, pois sua filha pretere-o, em favor do oficial de cavalaria, cuja vida ē o oposto da sua: fācil e sem compromissos de trabalho.

Papēis escritos auxiliam Ōssip, entretanto, e ele parece vencer a barreira e realizar o seu desejo: atingir o poder no presente e garanti-lo para o futuro. A troca de papēis - suborno - rende-lhe boa soma e ainda a promessa de integraçāo defi-

nitiva na classe dos poderosos através da aliança com a filha-dinheiro do patrão.

Convicto de ter alcançado seus objetivos, Ūssip relaxa a tensão e entrega-se à brincadeira própria do novo grupo social a que julga ter-se integrado. Falta-lhe, porém, a malícia necessária para lembrar sempre que os papéis são significantes do poder⁴ e, ao entregar a carta do primeiro de abril ele define sua derrota: seu trabalho passa a ser duplamente explorado e, envolvido emocionalmente pela encenação preparada por Fiedossiēi, ele acaba por devolver ao ex-futuro-sogro todo o valor da venda dos papéis comprometedores, para "salvar-lhe (devolver-lhe) a casa" e ser então "estornado" de uma classe em que penetrou indevidamente⁵.

Enredado nas malhas tecidas por ele próprio, Ūssip Mikhāilitch é o enganador enganado que apenas confirma o jogo dos enganos da sociedade, onde estão previamente definidos dominadores e dominados. Ele se caracteriza como o ocupante do espaço do baixo, (o profano, o do trabalho, o do explorado), que pretende e tenta, através de vários artifícios, transferir-se para o alto, (o espaço do sagrado, do lazer, da exploração) e é repetidas vezes desiludido.

Ūssip é uma personagem que pretende fazer vítimas: sabe não ser filho do "fidalgo reformado", quer entretanto ser seu herdeiro; não ama Maria Fiedossiēvna mas a fortuna de seu pai e usa de artifícios concretos para conseguir seus objetivos, quando os demais falham.

A situação se inverte, entretanto, e ele se torna a vítima enganada: o pretendido "pai" morre sem fazer testamento; o futuro bufão pensa enganar pela própria idade ("o velhote não ti-

nha consultado os livros da paróquia e não sabia que eu já passava dos trinta anos!" (p. 517)⁶, e é enganado pela idade da noiva, que não tem vinte anos, mas quarenta e cinco; pretende fazer uma brincadeira com a carta do primeiro de abril, mas esta se transforma num "ninho de fênix"⁷.

Destruído pela palavra escrita, ele não desiste de seu intento, porém, e vai buscar a realização de seu desejo, isto é, a obtenção do papel escrito - o dinheiro-significante do poder -, desta vez através da palavra falada, como fênix renascida das cinzas.

Enunciado e enunciação primeira - diferença e simetria

Conforme já foi dito, existem dois níveis de enunciação no conto em estudo: o de Polzunkōv, narrador 1, e o do observador da cena, narrador 2.

No plano da primeira enunciação repete-se o jogo do poder existente no plano do enunciado, verificável desta vez entre Polzunkōv e os ouvintes de sua história. Os destinatários da narrativa pagarão por ela: conseqüentemente consideram-se donos da palavra do narrador, o que pode ser observado através de suas ordens impacientes:

Vamos lá à história! (p. 513)
Vamos à história que nos vai custar dinheiro outra vez... (p. 513)
Conte tudo! Tem de contar tudo ponto por ponto! Continue! (p. 519)

Os ouvintes desejam manter a situação de superioridade e procuram mostrar mais esperteza que o narrador: quando Polzunkōv localiza temporalmente a narrativa, antecipam ser aquela data a véspera do primeiro de abril. Afirmam ser desnecessária a infor-

mação de que a história é ridícula, por ser a personagem o próprio narrador. Depois da referência à troca de papéis, um ouvinte afirma: "Era capaz de apostar que cheiravam a unto!" (a.p. 514), insinuando serem o cheiro e a atitude referidos comuns em Polzunkōv, que fala em "pomada" ou "brilhantina" no cabelo.

Além disso, criticam o estilo do narrador, indicando que ele poderia ser mais rápido, completo ou explícito. Querem ser superiores e para isso precisam "carnavalizar o herói", rir dele, torná-lo próximo, familiar e humanizado. O tom dialogado, ambíguo e impregnado de polêmica da narrativa, traço característico da menipéia⁸, indica a continuação da luta pelo poder que se estabelece, agora, entre ouvintes e narrador.

Polzunkōv, aparentemente submisso, combina a auto-humilhação com a ambição do poder: começa a "sua ridícula história" em um momento de tumulto, conseguindo sobrepor a sua voz à dos demais; é o dono da palavra e "consente" em concedê-la aos ouvintes; valoriza sua história e quer controlar a imaginação do auditório; devolve veladamente a acusação de desonestidade e manifesta aborrecimento pelas interrupções.

Coloca-se entretanto ambigualmente, como o herói de Memórias do Subsolo, que não apresenta uma opinião firme sobre si mesmo e antecipa a polêmica com o outro, de cuja afirmação e reconhecimento necessita⁹. Ora coloca-se como honrado, honesto e ludibriado, ora fala de seu sentimento de culpa pelo crime cometido. A sua confissão faz-se através da palavra evasiva¹⁰, pois o erro de que diz arrepender-se é o de ter escrito a carta de primeiro de abril. Ele diz uma coisa e sugere outra, procurando controlar a reação dos ouvintes, a cujos olhos quer colocar-se, não como o criminoso ou o "mártir ridículo" de que fala, mas como vítima da má fé e da exploração alheias. Seu objetivo é que finalmente seu jogo possa ter um resultado positivo e ele se veja

superior aos ouvintes, pregando-lhes a peça que Őssip Mikhāilitch nāo conseguiu impingir a Fiedossiēi Nokolaitch.

Empenhados em conservar sua posiçāo de superioridade relativamente ao bufāo, localizados muito proximamente a ele e envolvidos pelo seu discurso, os ouvintes nāo tēm condiçāo de perceber a ambivalēncia e a duplicidade da figura e das palavras de Polzunkōv, continuando, a nīvel da enunciaçāo, o mesmo jogo pelo poder verificado a nīvel do enunciado.

O principal īndice desse jogo ē o riso - os ouvintes riem de Polzunkōv e este ri-se deles. O riso ē sinal de superioridade¹¹ e a competiçāo entre elementos de diferentes classes sociais existente no conto estā indicada por esse riso, que expressa sentimento de superioridade camuflador da desconfiança em si prōprio e do medo de cair em posiçāo de inferioridade. Especialmente o riso comum, quando Polzunkōv parece contagiar-se com as gargalhadas do auditōrio ē indicador de ironia, pois esconde a competiçāo e o jogo de poder instalado entre narrador e ouvintes.

O drama de Őssip ē percebido portanto como divertissement pelo auditōrio de Polzunkōv. E que a sociedade vē com maligna alegria a derrota de alguēm que quis passar da posiçāo de dominado para a de dominador. No momento de seu triunfo iminente o sīmplōrio ē ludibriado; celebra-se entāo o carnaval, onde a verdade do ritual ē a brincadeira, a inversāo da seriedade normal.

Fēnix destruīda por seus prōprios artifīcios, Őssip renasce como Polzunkōv e assume a posiçāo de instāncia paradoxal: nāo pertencē mais totalmente ā sua classe, mas integra-se apenas temporariamente na outra. Torna-se figura deslocāvel e oscila entre a vida e o sonho, transformando-se no bufāo, no palhaço - o

bobo-trágico da literatura carnavalizada.

O palhaço é o ser do entreato, que no circo se apresenta entre os números e marca a ambigüidade e a desordem da troca de cenários e de vestimentas. Como o palhaço, Polzunköv é o contador de histórias nos momentos de lazer (entreatos): localiza-se então no plano mais elevado, fala mais alto que todos e domina por ser o dono da palavra, para ser novamente destronado ao fim do "carnaval".

Marcado pela ambigüidade, Polzunköv é o "ser do limiar", o que se indica pelo seu próprio nome, que significa o "rastejeiro"¹², aquele que fica na superfície, entre o alto e o baixo e oscila entre o sério e o cômico, entre ser vítima e fazer vítimas com a ironia¹³.

A diferença entre Össip e Polzunköv indica-se pela mudança de nomes e pela variação de função: Össip é o sujeito do enunciado, Polzunköv é o sujeito da enunciação. Enquanto Össip é derrotado e chora, Polzunköv vence e ri; aquele é paciente, este é agente; Össip é o enganado, Polzunköv é o enganador, o que parodia¹⁴ a própria história.

Para vencer nesse jogo de enganos, o narrador assume diferentes tons narrativos¹⁵. Um deles é o tom retórico, através do qual ironiza o próprio estilo, que às vezes é romântico: subjetivo, reticente, com elementos de grotesco:

Em N... , capital do distrito, adensavam-se já as sombras e a lua dispunha-se a surgir lentamente na abóbada celeste, etc..., quando, de repente, eis que... na hora derradeira do crepúsculo vespertino, eu saio devagarinho e discretamente de meu humilde tugúrio, depois de me ter despedido da minha avô, que estava já completamente "gagã". Os senhores perdoem-me que eu use esta expressão moderna [...] (p. 513)

Outras vezes o estilo é realista: critica-se o grotesco da

figura de Polzunkōv, bem como o seu estilo rebuscado, além da romântica ingenuidade de Ōssip, impedimento para que veja objetivamente a encenação da família de Fiedossiēi, que o comove ingenuamente até às lágrimas.

Um elemento ligado à sacralidade e utilizado ironicamente é a referência a Maria Egipcíaca¹⁶, que traz idéia de pecado e de penitência, num contexto em que o sagrado - o dinheiro - varia conforme o interesse de cada um.

Outros elementos sagrados são parodiados¹⁷, como a pátria e os deuses, referências que Polzunkōv retoma para criticar:

Mas o poeta disse: "Atē a fumaça da pátria me é agradável e querida!" A nossa pátria é a nossa mãe, nossa mãe, meus senhores, nossa mãe carnal; nós somos as suas crias e mamamos nela!... (p. 514)

"Oxalá os meus deuses familiares - recorde-me tão bem de ele me ter dito isto, o maroto! - te protejam e te guardem..." Meteu o braço dele no meu e levou-me à presença das pessoas de sua família. (p. 516)18.

Seria interessante observar ainda outras reduplicações presentes no conto, pequenos exemplos paradigmáticos dos jogos de enganos nele retratados, como o poema em doze cantos com que Fiedossiēi responde à interpelação de Ōssip: "(...) que uma pessoa, sō de ouvi-lo, sentia a boca doce e até lambia os beijos". Comenta-se aí a função encantatória da literatura:

(...) sō lhes digo que tinha um talento, um destes talentos que fazia inveja a muitos; a sua inspiração era verdadeiramente fenomenal (p. 516).

O encaixe narrativo funciona como um exemplo do jogo de enganos de todo o conto, e a personagem comenta como se alienou de tudo, embalado pelo canto do poema:

Bem, senhores, bem podem imaginar o que eu pensaria. Sigo o fio de suas cantigas, deixo-me de graças e ponho-me a suspirar e a gemer: "Ah, oh!" Digo-lhe que me dói o coração de tanto amor, verto lágrimas e abro o peito às confidências. (pp. 516-7)

A ridicularização que faz Polzunkōv é complexa, no entanto, pois também ele embala os ouvintes com sua narrativa, ao mesmo tempo em que os engana e ri-se deles. Aprendiz arguto, o bufaço usa o artifício do mestre e também ele cita um poema:

*Não obstante era eu bem liberal
como tantos que outrora conheci! (p. 514)*

Percebe-se uma variação paródica de perspectiva, pois a referência é ambígua: trata-se do contexto em que todos procuram enganar uns aos outros, dando o nome de liberalidade ao suborno e à chantagem.

Também a "romanza" do hussardo que se apoiava num sabre, cantada ao piano pela noiva de Ōssip tem função encantatória: após a canção Ōssip aceita o pedido de Fiedossiēi: "Ah, vamos esquecer tudo, tudo e vem aos meus braços!" (p. 518). A música faria parte da atuação dos "deuses familiares" e fica a sugestão de que alguém (Ōssip) apoiava-se no "sabre-perigo" e se arriscava a ser destruído.

Há ainda a menção aos jogos de primeiro de abril, os de prendas e a cabra cega, que são exemplos substitutos dos jogos sociais com que as personagens se envolvem e com os quais se enganam mutuamente.

O poema e a "romanza" embalam e adormecem a capacidade crítica pela musicalidade; os jogos são brincadeiras com a mesma função alienatória. Em ambos os casos parece possível falar-se de variação de código com a mesma função de exemplificar paradigmaticamente o tema do conto¹⁹.

O mais interessante encaixe narrativo de tipo paradigmático é, porém, o da carta da fênix, que Fiedossiēi diz ter recebido

no dia primeiro de abril. Chavalier e Gheerbrant lembram uma lenda que faz da fênix o símbolo do que tem existência própria apenas a partir de seu nome, pois significa: "Ce qui échappe aux intelligences et aux pensées"²⁰, o que poderia ser relacionado com Óssip: se ele ficou preso à letra, ao nome, não pôde perceber o sentido irônico das palavras de Fiedossiêi; ele era a fênix que fazia o ninho (escrevia a carta), onde se queimaria antecipando o fim que lhe planejavam.

Também toda a encenação presente no conto poderia ser vista como um complexo jogo de enganos, com a presentificação diegética de produtor e receptor da representação. O primeiro produtor seria o dono da casa, que chama a atenção do narrador 2 para as histórias de Polzunkōv. Esse narrador 2 resulta portanto de sua transformação de observador-receptor em produtor-transmissor da narrativa do narrador 1. Este, por sua vez, resulta de uma função inicial de receptor da farsa de Fiedossiêi e sua família, com a qual aprende a lição da ironia enganadora.

Enunciação segunda e decodificação irônica

Entre os ouvintes de Polzunkōv encontra-se o narrador 2 do conto, que condensa, como já se disse, as funções de receptor e emissor da narrativa. Sua posição especial de distanciamento e neutralidade confere-lhe o estatuto de "terceiro"²¹ elemento e torna-o capaz de perceber a posição de funâmbulo do narrador 1, que se equilibra entre uma significação unívoca, séria e literal de seu discurso e a franca brincadeira²².

O narrador 2 percebe que Polzunkōv faz-se de palhaço para ganhar a vida, mas não quer ser visto como palhaço; faz rir mas sofre quando riem dele; tem consciência de seu valor, mas re-

conhece a própria insignificância; arrogantemente preocupa-se consigo mesmo; humilha-se, porém, constantemente; vê-se como um mártir, aquele que se sacrifica por um ideal elevado; reconhece-se entretanto como ridículo, já que defende o seu desvalorizado "castelo individual".

Percebe-se então que o texto do narrador 1 foi construído a partir da relação entre os discursos de Ūssip Mikhāilitch e de Fiedossiēi Nikolaitch, e que o texto do narrador 2 resulta do relacionamento e da contraposição dos textos de Polzunkōv e de seus ouvintes.

Todo o conto constrói-se portanto intertextualmente, a partir do distanciamento crítico do narrador 2 que registra o envolvimento entre narrador 1 e ouvintes e, embora fascinado pelo contador de histórias, indica a ironia com que são construídos os discursos.

As expressões: "estou convencido", "eu tê-lo-ia jurado", "nunca me havia passado pela cabeça", "na minha maneira de ver", "minha impressão era", "foi o que me ocorreu", presentes no texto, sugerem que a intenção do emissor seria diferente da mensagem transmitida.

Esse receptor-narrador 2 toma consciência da impressão que a enunciação de Polzunkōv lhe causa, e superpõe a sua voz à voz daquele. Ele lembra ao leitor a irônica construção do texto que se confessa como ficção, e permite a decodificação dos sinais de ironia, o que não fizeram os outros receptores intra-diegéticos de "Polzunkōv".

Ūssip não percebeu que o discurso de Fiedossiēi significava o contrário do que ele dizia, por isso foi enganado; os ou-

vintes do bufão foram incapazes de perceber que este, aparentemente ridicularizado, ridicularizava-os e ria-se deles. Somente o ouvinte não envolvido pôde perceber os sinais de ironia e a ambigüidade do "mártir ridículo", apesar de suas dúvidas e de suas hesitações com relação à figura de Polzunköv.

Essa é, aliás, uma das características da recepção do discurso irônico, segundo Rainer Warning²³, e liga-se certamente à mobilidade da figura de Polzunköv, que oscila entre a afirmação e a negação, entre a gravidade e o riso, entre o sério e o cômico, caracterizando-se como irônica.

A elaborada construção da figura de Polzunköv, bem como o complexo jogo de enganos - inversões, reduplicações e encaixes²⁴ - com que se constrói a narrativa parecem reafirmar a literariedade deste texto de Dostoiévski. A presentificação di-gética do produtor-receptor representa sinal de alerta: o leitor deve estar atento para perceber o jogo de representação do discurso, que se equilibra, como o funâmbulo Polzunköv, entre a afirmação e a negação, entre a seriedade e o riso, em suas diferentes vozes relativizadas e reduplicadas na luta pelo poder.

NOTAS

* Este artigo foi apresentado inicialmente como trabalho do curso "Análise das estruturas narrativas - os contos de Dostoiévski", ministrado pelo Prof. Dr. Boris Schnaiderman (Doutoramento em Literatura Portuguesa, USP, 1º semestre de 1983).

1. Edições consultadas:

a - DOSTOIÉVSKI, F. M. Polzunköv. Trad. de Natália Nunes.

In: — Obra completa, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar... Editora, 1963.

b - DOSTOIÉVSKI, F. M. Polzunkōv. Trad. de Julio T. Acerte e T. Suero Roca. In: —, Relatos 2. Barcelona, Bruguera, 1976.

c - _____, Polzunkōv. In: Noites brancas e outras histórias. Trad. de Olívia Drähenbühl. In: Obras completas e ilustradas de F. M. Dostoiévski. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

2. No contexto cultural russo, é importante o uso do prenome seguido de sobrenome. O nome Polzunkōv usado isoladamente já indica, portanto, aquele que recebe um tratamento sem muita deferência.

3. Como se sabe, são muitos os problemas de tradução da obra de Dostoiévski, motivo pelo qual foram consultadas as várias traduções disponíveis do conto em estudo em que variam, por exemplo, as expressões usadas para caracterizar a avó da personagem; dados esses problemas, trabalho aqui com o conjunto das traduções como texto autônomo.

4. Esses significantes lembram o conto A carta roubada de Edgar Allan Poe, analisado por Lacan, em que a carta comprometedora confere poder a quem tem a sua guarda. Cf.:

LACAN, J. Seminário sobre A carta roubada. In: — Escritos. Trad. de Inês Oseki-Deprê. São Paulo, Perspectiva, 1978: pp. 17-67.

5. O estorninho (pássaro) que Fiedossiêi envia a Óssip logo após o aviso de exoneração parece significar realmente estorno: "retificação de erro cometido pelo lançamento inde-

vido de uma parcela em crédito ou débito". Cf.:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. p. 587.

É interessante observar que o jogo de palavras a partir de "estorninho" não existe no texto original.

6. As citações textuais serão feitas doravante a partir da tradução de Natália Nunes, indicada na nota 1.
7. A lenda da fênix diz que a ave prevê o seu fim e o antecipa: faz um ninho com madeiras e resinas aromáticas e o expõe ao sol para que se incendeie. Nessas chamas a fênix se consome para renascer depois.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos Barcelona, Labor, 1969. p. 214.

8. Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
9. O discurso do "homem do subsolo" de Dostoiévski é analisado por Bakhtin, que lhe indica a ambigüidade e o dialogismo inerentes,
Cf. BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., pp. 199-208.
10. A evasiva da consciência e do discurso é, segundo Bakhtin, o possível "outro" sentido da palavra e conta com a apreciação contrária do ouvinte. O sujeito condena-se a si mesmo apenas para provocar o elogio e o reconhecimento do outro. Cf.: BAKHTIN, M. Op. cit., especialmente pp. 204-208.

11. (...) sentimento repentino de triunfo que nasce da concepção de qualquer superioridade em nós, por comparação com a inferioridade de outrem ou com a nossa inferioridade anterior.

Cf. MARTINS, Abílio. Por que nos rimos? Brotéria, vol. XIV. fasc. 19, 1932.

- 12 Cf. SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski prosa poesia, São Paulo, Perspectiva, 1982. p. 125.

13. D. C. Muecke fala do elemento de inocência básica para que a ironia faça suas vítimas. Cf.:

MUECKE, D. C. The elements of irony. In: —. The compass of irony. London, Methuen & Co. Ltd. 1969., pp.14-39.

14. Samuel Johnson define a paródia como "(...) sorte d'écrit dans lequel les termes ou les pensées d'un auteur sont, à la suite d'un léger changement, détournés et adaptés à quelque nouvelle intention". Apud.

HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. Poétique. Paris, 36: 468-477, nov. 1978. p. 473.

15. A ironia pode assumir vários "tons": ingênuo, retórico, sagrado, científico e familiar. Cf.:

PAIVA, Maria Helena de Novais. Contribuição para uma estilística da ironia. Lisboa, Publicação do Centro de Estudos Filológicos, 1961. Cap. II, pp. 30-57.

16. Essa referência a Maria Egípcíaca constitui um elemento estranho e aparentemente deslocado no texto de Dostoiévski, e não figura nas traduções publicadas pelas editoras Aguilar, Bruguera e José Olympio, mencionadas na nota 1.

17. Segundo Tynianov, "(...) la stilizzazione comicamente motivata o sottolineata diventa parodia". (Cf.:

TYNIANOV, Jurij. Avanguardia e tradizione. Introduzione di Viktor Sklovskij, Bari, Dedalo Libri, 1968. p. 139.

Linda Hutcheon comenta que "*(...) la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière plan que est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie*". Cf.:

HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 468.

18. Sublinhados meus.

19. Lucien Dällenbach estuda o problema dos encaixes narrativos, que classifica em mise en abyme de enunciado, de enunciação e de código, enfatizando as suas potencialidades comunicativas, cuja função é a de colocar em evidência a construção mútua do escritor e da escrita (ou ficcionista e da ficção, como se observa em "Polzunköv"). Cf.:

DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire - essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil, 1977.

20. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles - mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, Seghers, 1974. Vol. III, pp. 385-7.

21. Para Rainer Warning, os sinais de ironia obedecem a um código particular: endereçam-se a uma terceira pessoa presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica. Cf.:

WARNING, Rainer. Le discours ironique et son lecteur: l'exemple de Flaubert. In: DALLENBACH, Lucien et RICARDOU, Jean (direction). Problèmes actuels de la lecture. Colloque de Cerisy. Paris, Clancier-Gunaud, 1982. pp. 123-137.

22. Beda Alleman compara o narrador irônico ao funambulo, prisioneiro das condições de seu próprio jogo. Cf.:

ALLEMAN, Beda. De l'ironie en tant que principe littéraire. Poétique. Paris, 36: 385-412, nov. 1978.

23. Segundo o citado autor, *Jamais la réception du discours ironique ne se fait sans hésitations, sans aboutir à des incertitudes insurmontables. De sorte que le lecteur d'un tel discours, c'est le lecteur un peu pervers qui trouve son plaisir dans cette frustration même.* Cf.:

WARNING, Rainer. Op. cit., p. 129.

24. O conto pode ser visto como um mosaico de citações, um relacionamento de três dimensões do espaço textual: do sujeito da escrita, do destinatário e dos textos anteriores, exemplificando o que diz Júlia Kristeva: "(...) todo texto é absorção e transformação de um outro texto". A Autora comenta ainda ter sido Bakhtin, o estudioso de Dostoiévski, um dos primeiros a introduzir essa descoberta da intertextualidade na obra literária. Cf.:

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In:— . Introdução à semanálise. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 64.