

O procedimento irônico como estratégia da forma polifônica em *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski

Bárbara Del Rio ARAÚJO¹

RESUMO: Este trabalho visa ao estudo do procedimento irônico como uma estratégia possível para evidenciar o plano polifônico. Observada pela teoria bakhtiniana, a construção dos romances e novelas de Fiódor Dostoiévski configura, na estrutura composicional da narrativa, a relação dialógica entre consciências equipolentes, evidenciando um plano de pontos de vista inter-relacionados. Isto posto, busca-se analisar como o artifício irônico, procedimento estético e crítico, atuante na representação do objeto e na reflexão sobre o modo de representá-lo, torna-se um mecanismo para articular essas múltiplas vozes na narrativa de *Memórias do Subsolo* (2000).

Palavras-chave: Ironia formal; Polifonia; *Memórias do Subsolo*.

ABSTRACT: This paper aims to study the ironic procedure as a possible strategy to evidence the polyphonic plane. Observed by the bakhtiniana theory, the Fiodor Dostoiévski novel construction configures in the composed narrative structure the dialogic relation among equipollent consciences, showing points-of-view related. Therefore, we seek to analyze how the ironic artifice – aesthetic and critic element – activating in the object representation and reflection about the way to represent it, becoming a mechanism to articulate these multiple voices in the narrative *Memórias do Subsolo* (2000).

Keywords: Formal ironia; Polyphone; *Memórias do Subsolo*.

Introdução: a ironia formal e o modelo polifônico de Bakhtin

A compreensão do tema ironia perpassa um longo caminho iniciado desde os estudos socráticos até a modernidade. Nesse trajeto, em qualquer que seja o tratamento, salvo engano, pode-se tomar a marca irônica pela propriedade de desestabilização da unidade, seja ela discursiva ou formal.

Como figura de linguagem, travejamento textual, por exemplo, a ironia se caracteriza pela demonstração da diversidade entre o sentido literal das palavras e outras possibilidades de leitura que essas palavras podem representar. Como recurso formal, associada à concepção estética, a ironia possibilita a formulação mútua de pontos de vista contrários em um mesmo plano, além de ser um dispositivo que permite

¹ Mestre em Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. (POSLIT/UFMG). Belo Horizonte-MG. Correio eletrônico: barbaradelrio.mg@gmail.com.

a exposição e reflexão do objeto representado: "*El novel del arte, la ironía supone además un autor consciente de las técnicas e instrumentos que maneja y deseoso de mostrarlos.*" (SCHOENTJES, 2003, p.2).

Neste trabalho, especificamente, nos deteremos nesta última concepção de ironia, ou seja, a ironia concebida como intrínseca ao procedimento artístico de criação, que permite visualizar no discurso "*posições diferentes do sujeito expressas na linguagem*" (BAKHTIN, 1981, p. 159).

A ironia, como se pretende abordar, vincula imanentemente à forma e ao conteúdo do texto um processo de reflexão, o qual, embasado em uma dupla orientação, é capaz de representar ao mesmo tempo em que pode refletir e refratar, ou seja, reflete representando e representa refletindo.

Deixando de ser um simples adorno circunstancial, a ironia é, pois, tomada como método. Nesse sentido, a concepção de ironia que permeia o nosso estudo é a articulação tensional de visões antitéticas, na qual não é possível a síntese. Entretanto, o artefato não se reduz à simples exposição dos contrários, mas demonstra esses pontos antagônicos em sua mútua convergência, como polos necessários à configuração central. A ironia não reside na mera aceção do antagonismo radical nem mesmo no autoaniquilamento necessário. Ela provém do volteio subsequente de refletir, tornando-se mecanismo atuante na consolidação da forma estética, que pensa o mundo e se pensa, pensa a sua construção, estabelecendo na poética o ato crítico.

Em uma perspectivação que é capaz de expor o produto e o processo de produção, a ficcionalização da realidade e a realidade da ficção (metaficção), o procedimento irônico pode ser tomado como uma parábase, relacionada ao teatro, à representação em ato (SOUZA, 2000). Nela, ao mesmo tempo em que se encena, representa-se, distancia-se desta cena encenada (*mise-en-scène*) por meio de comentários que refletem e muitas vezes refratam os procedimentos artísticos empregados naquela dramatização.

Em uma narrativa, o procedimento irônico é capaz de trazer a autoconsciência como instância exegética ambígua capaz de formalizar a ficção e desconstruir o procedimento ficcional. Trata-se de um jogo de ponto de vistas instaurado pelo narrador e pelos personagens, o qual mimetiza e reelabora a realidade, ao mesmo tempo em que

vislumbra a artificialidade da estratégia. Nesse confluir de vozes, são estruturados, sob um plano discursivo e polifônico, os papéis do autor, narrador e leitor:

A concepção da ironia como parábase permanente se fundamenta, não só na estrutura da antiga e nova comédia, mas também numa determinada forma de ficção narrativa, que é a narração regida pelo princípio irônico de composição. Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da enunciação. A intrusão do narrador cumpre desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir ao leitor que não se deve confundir fato com ficção. [...] Na ficção narrativa autenticamente irônica, o narrador se desvia constantemente do fluxo inercial das ações para estabelecer um intercâmbio polêmico com a sua própria obra. Desdobrado em autor e crítico de sua criação, o narrador autoconsciente solicita um leitor criticamente atento. A interação dialógica do autor e do leitor é uma exigência do narrador irônico. (SOUZA, 2000, p. 27).

A narrativa torna-se multifacetada e faz emergir vozes, que não se esgotam e que demonstram pontos de vistas diversos, mas complementares. Não se trata somente da exposição de conversas entre personagens ou de monólogos interiores, consciências desdobradas ecoando em um simples paralelismo, mas da encenação na estrutura de ideias-consciências autônomas que se intercomunicabilizam. "Há uma luta entre vozes, apreciações e pontos de vista." (BAKHTIN, 1981, p. 273).

A contradição irônica, então, não está somente prevista no assunto, no conteúdo, mas, sobretudo, na visão artística. Nesse sentido, pode-se perceber o plano polifônico de Mikhail Bakhtin, caracterizado por instaurar a representação de consciências simultâneas sem que exista síntese ou objetificação pelo ponto de vista do autor.

Na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), o crítico observa que, nos romances e novelas de Fiódor Dostoiévski, surge uma nova maneira de compor e estruturar a narrativa. A forma polifônica, como ele a denomina, caracteriza-se pela "multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, plenivalentes (plenas de valor que mantêm mesma posição de igualdade com as outras vozes)" (BAKHTIN, 1981, p. 2). Trata-se de um empreendimento estrutural

que faz da "autoconsciência do personagem um dominante artístico, tornando-se o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor, como objeto de visão e representação" (BAKHTIN, 1981, p. 40).

O crítico ainda enuncia que, na forma polifônica, há sempre uma tendência em dramatizar vozes e consciência em quantiguidade, uma confrontação simultânea de caracteres diversos (movimento em turbilhão), ou em concentrar, em um mesmo indivíduo, perspectivas diferentes (o duplo). Em uma dinâmica tensional na qual a consciência é sempre dada em relação equipolente à outra, a forma artística empreendida pelo autor russo e apontada pelo crítico encena sujeitos revestidos de direitos, personalidades vivas, configurando um realismo pleno capaz de dramatizar as profundezas e contradições da alma humana:

O herói de Dostoiévski sempre procura destruir a base das palavras dos outros sobre si que o torna acabado e aparentemente morto: A ele como ao homem não se pode aplicar a forma de identidade: A é idêntico a A. No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto "à revelia", a despeito de sua vontade. (BAKHTIN, 1981, p. 50).

Encena-se, através dos personagens, a interação substantiva entre ideias diversificadas. Combatendo a todo monologismo e homofonia, há nos romances de Dostoiévskia superação da exterioridade e a exposição de sujeitos-ideias, os quais são postos em relação com outros sujeitos-ideias. Segundo afirma Bakhtin, para Dostoiévski, duas ideias já são duas pessoas que dialogam em um plano, em um sistema.

Neste trabalho, analisaremos a novela *Memórias do subsolo* e veremos a cambialidade de perspectivas do texto em que se figura o narrador-personagem, o qual se desdobra em diversos papéis. A princípio, poderão ser notados dois "eus" dramatizados na narrativa, sendo um deles o sujeito narrante, capaz de avaliar e interpretar o outro sujeito, aquele que é narrado. Pelo distanciamento temporal e existencial, pode-se notar duas vozes desdobradas: o eu narrador e o eu personagem (eu da experiência), que, apesar de serem a mesma pessoa, estão em momentos diferentes e se tornam consciências diversas. Ou seja, há a exposição do eu de agora e do eu de outrora

a embater em pontos de vistas diversos. Soma-se a isso a voz de um "autor implícito", que se confunde com a voz do eu narrante (eu narrador), a qual faz considerações sobre os rumos da narrativa.

O autor das memórias do subsolo, o homem do subsolo, transmuta-se, então, em vários outros homens. É volúvel e assume uma *persona* a cada ponto de vista dramatizado. Há, no seu discurso, vários discursos, diversas ideias e teorias contraditórias, o que impede de defini-lo com precisão. Paradoxalista, sua consciência, todo absorvente, revela um homem no limiar, em crise, e em reviravolta consigo mesmo a demonstrar a sua inconclusibilidade. Nesse sentido, o que fica claro na narrativa é a perspicácia do escritor Dostoiévski em materializar as discussões morais, psicológicas e sociais de sua época através de um método de composição – irônico por excelência, dramático e reflexivo – capaz de configurar na exposição da autoconsciência de um personagem um imenso-intenso plano de vozes, o plano polifônico.

O "homem do subsolo", um homem no limiar: o recurso irônico a integrar o plano polifônico

Um dos componentes centrais que o crítico Bakhtin identifica nos romances de Dostoiévski é o limiar, no qual sempre podemos encontrar a figura humana em seus embates para ultrapassar o obstáculo imposto. Esse limiar também pode ser entendido como o espaço fronteiro e tênue a pressupor a construção do sujeito, de sua consciência articulada a outra, revelando a essência do ser em outrem. Isto posto, o personagem das Memórias do subsolo, o "homem do subsolo", é um homem que vive em uma atmosfera conflitiva, relacionada aos acontecimentos de 1860 na Rússia, quando predominava as reformas do governo de Alexandre II. Caracterizado na nota introdutória como um "representante da geração que vive os seus dias derradeiros", o paradoxalista é uma figura que pertenceu à aristocracia rural russa, mas que, diante das mudanças econômicas, o impacto capitalista, encontrava-se à margem desse novo sistema. Assim, é um indivíduo que embate suas ideias e concepções a outros pontos de vistas do contexto, o que faz revelar na narrativa uma estrutura de alteridade, em que falar de si implica necessariamente falar também do outro:

Toda confissão do "homem do subsolo" tem um fim: destruir sua própria imagem no outro, denegri-la no outro, como última tentativa desesperada de libertar-se do poder exercido sobre ele pela consciência do outro e abrir em direção a si mesmo o caminho para si mesmo. Por isso ele torna deliberadamente vil seu discurso sobre si mesmo. (BAKHTIN, 1981, p. 204).

Contraditório, esse homem subterrâneo tenta formular concepções para o mundo e para si mesmo, mas acaba questionando sempre todo e qualquer argumento que ele mesmo expõe. Sob um tom de escárnio, a figura subterrânea é evasiva e muda o sentido do discurso confessando e condenando a si mesma:

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. (...) Já faz tempo que vivo assim: uns vinte anos. Tenho quarenta agora. Já estive empregado, atualmente não. Fui funcionário maldoso, grosseiro e encontrava prazer nisso. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.15).

Menti a respeito de mim mesmo, quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva. Eu apenas me divertia, quer com solicitante quer com o oficial, mas, na realidade, nunca pude me tornar mau. A todo momento constava em mim a existência de muitos e muitos elementos contrários a isso. Sentia que esses elementos contraditórios fervilhavam em mim. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 16).

Nota-se que há nesse processo de expor a si e, ao mesmo tempo, expor um outro o procedimento irônico discursivo a contradizer, a expressar além do que foi dito. Seu discurso torna-se um palco de luta entre vozes. Não há como definir precisamente quem é o personagem, todas as suas caracterizações aparecem nebulosas: "A evasiva torna o herói ambíguo e imperceptível para si mesmo." (BAKHTIN, 1981, p. 206). Percebe-se, ao longo da novela, que esse artifício deixa de ser apenas estratégia discursiva e passa a estruturar o livro, tornando-se o método de composição da obra. O homem do subsolo ao mesmo tempo em que se expõe, apresenta a sua confissão, evidencia juntamente uma acepção contrária. A narrativa se constrói no embate velado de consciências, em que, ao expor as suas palavras, o protagonista já prevê a palavra de um outro, previsto no seu discurso, com o qual dialoga:

— Há,há,há! Mas essa vontade nem sequer existe, se quereis saber! — interrompeis-me com uma gargalhada. — A ciência

conseguiu a tal ponto analisar anatomicamente o homem que já sabemos que a vontade e o chamado livre-arbítrio nada mais são do que...

— Um momento, senhores, foi justamente assim que eu quis começar. Cheguei até a me assustar, confesso. Ainda agora, quis gritar que a vontade diabo sabe do que, e que talvez se deva dar graças a Deus por isso, mas lembrei-me da ciência e... me detive. E nesse instante começaste a falar. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 39).

Em um incrível diálogo traçado (consigo mesmo e com seu duplo), o personagem se desdobra em consciências opostas a estruturar toda narrativa. Sua alteridade chega ao ponto de desdobrar-se fisicamente, como na cena do espelho que se olhando enxerga a outro:

Por acaso olhei-me num espelho. O meu rosto transtornado pareceu-me extremamente repulsivo: pálido, mau, ignóbil cabelos revoltosos. "Seja, fico satisfeito", pensei. "Estou justamente satisfeito de lhe parecer repugnante; isto me agrada..." (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 102).

A articulação entre a réplica de uma outra consciência e a consciência que fora dramatizada revela a (in)dependência entre o discurso do eu e o do outro. Segundo Bakhtin, as memórias do homem do subsolo só se enunciam autonomicamente, por ter em vista o diálogo com outro discurso. Nota-se, pois, a confluência entre criação e reflexão-refração, o artifício irônico, como pares do processo estrutural da narrativa:

O herói do subsolo tem plena consciência de tudo e compreende perfeitamente o impasse do círculo pelo qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro, obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira em movimento perpétuo. (...) Estamos diante de uma precária infinitude de diálogo, que não pode deixar de terminar nem concluir-se. (BAKHTIN, 1981, p. 202).

Dividida em duas partes², "Subterrâneo" e "A propósito da Neve Molhada", as *Memórias* apresentam, em um primeiro momento, o discurso travestido – que se expõe e logo se refrata – desse protagonista subterrâneo. Trata-se de discursos ambivalentes assumidos pelo

² Críticos como Joseph Frank e Leonid Grossman apontam a existência de uma terceira parte da novela, cuja pretensão era a formulação de um romance. Aliás, como o próprio autor das memórias, o homem subterrâneo enuncia, parece que "ainda não terminam aqui as 'memórias' deste paradoxalista". (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 147).

protagonista que dramatizam um conjunto ideológico que domina o pensamento russo liberal e radical dos anos 1840 a 1870. Como em um primeiro ato, Trevisan Todorov (1981) diz que o primeiro papel representado pela figura do subsolo é a dramatização do idealismo alemão dos filósofos Kant e Schiller; “o homem da natureza e da verdade”, do filósofo Rousseau; o positivismo do historiador Buckle e o determinismo totalitário de Nicolai Tchernichevski. O crítico enuncia que, ao lado da dramatização desses papéis, dessas ideias-força, insurgem outras consciências, de interlocutores, ou seja, consciências que contraporiam todo discurso primeiramente apontado nesses pontos de vista iniciais. Essas objeções, que se confundem com a interpelação de um ouvinte imaginário, a formulação de sua suposta réplica, são também dramatizadas pela figura do subsolo, evidenciando novas perspectivas, desdobramentos de sua *persona*.

Há ainda, ao lado dessas vozes encenadas que enunciam pontos de vistas autônomos, mas interdependentes, uma outra consciência que reflete todo o processo de dramatização exposto. Trata-se do procedimento irônico formal, que põe a nu todo empreendimento da criação cênica, aumentando ainda mais a desestabilização do referencial apresentado, e demarcando uma mudança da noção de representação. O realismo bruto, embasado nos princípios de verossimilhança externa, comum à época, é colocado em cheque. A verossimilhança é agora construída no discurso, na exposição da ideia, que é objeto da representação artística. Não obstante, o próprio escritor Dostoiévski revela, na nota introdutória, o estatuto ficcional-real da obra, das memórias do homem do subsolo:

Tanto o autor quanto o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como seu autor não só podem, mas devem existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. (Dostoiévski, 1864, p. 14)

Todorov (1981, p. 137) assim descreve esse procedimento irônico:

Este é o aspecto ao mesmo tempo mais importante e original desse discurso: sua aptidão para misturar livremente o linguístico com o metalinguístico. Com efeito, a representação explícita de quem fala permite uma série de figuras.

Ideólogo e dramático, o personagem do subsolo, desdobrado em vários outros personagens, é capaz de romper com os códigos da ficção

do século XIX. Através de sua ironia corrosiva, a qual expõe o objeto e o reflete a todo momento, ele demonstra os artifícios da construção narrativa. A ficcionalidade de seu discurso é, então, sugerida sempre que o protagonista se desdobra e encena um "autor implícito" que dá detalhes da sua forma de narrar:

É um mau gracejo, mas não vou riscá-lo. Escrevi-o pensando que sairia muito espirituoso; mas agora percebendo que apenas pretendi assumir uma atitude arrogante e ignóbil, não o riscarei, de propósito! (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15).

A carpintaria da construção artística é denunciada em uma outra face do personagem. Assim, no último capítulo da primeira parte, "Subterrâneo", expõe-se uma longa reflexão desse personagem, mas também autor, sobre a construção encenação das memórias:

Mas é possível que sejais crédulos a ponto de imaginar que eu vá publicar e ainda vos dar a ler tudo isto. E eis mais um problema para mim: para que, realmente, vos chamo de senhores, para que me dirijo a vos como leitores de verdade. Confissões como as que eu pretendo começar a expor não se imprime e não se dão a ler. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.52).

Dialogando (encenando e refratando) com Heine e Rousseau sobre a autobiografia, o homem das memórias encena e reflete sobre seus possíveis leitores:

Eu escrevo unicamente para mim e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se dirigisse a leitores, faço apenas por exibição, pois assim me é fácil escrever. Trata-se de forma, unicamente de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores." (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 53).

Embora diga, no discurso exposto, dispensar o seu leitor, o seu interlocutor, a voz dele é sempre prevista constituindo parte da forma das memórias, da essência do sujeito do subsolo:

Está claro que eu inventei agora todas essas vossas palavras. Isto provém igualmente do subsolo. Passei ali quarenta anos seguidos, ouvindo por uma pequena fresta estas vossas palavras. Inventei-as eu mesmo, pois não podia inventar outra coisa. Não é para estranhar que se tenham gravado de cor e tomado forma literária. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 52).

Tem-se, pois, no desdobramento de sujeitos e na reflexão sobre o processo de dramatização, a estratégia irônica que faz insurgir inúmeras consciências na narrativa. O procedimento irônico, utilizado

não só para arquitetar os argumentos e vozes, aparece também em um plano estrutural autor-personagem, personagem-autor, fazendo ecoar vozes a questionar a própria narrativa. Percebe-se, nesse sentido, que esse recurso irônico possibilita construir um plano polifônico, que aponta para um novo tipo de realismo, um realismo pleno, preocupado em auscultar vivamente a ideia do outro, o "homem no homem".

A utilização do artifício da ironia é ainda melhor exposta na segunda parte da obra, onde se encenam as memórias, propriamente, desse sujeito. Pode-se notar que a configuração da narrativa ocorre pela formulação da paródia, a reflexão crítica da representação:

La parodia permite manteneren movimiento constante la dialéctica de la ironía, esta nose para nunca en una síntesis definitiva, sino que continúa hasta el infinito su movimiento de vaivén entre los opósitos. (SCHOENTJES, 2003, p.92).

Todorov (1981) descreve esse segundo ato como ridicularização de todo clichê romântico e de toda literatura romântica ocidental. O crítico enuncia que as ações e reflexões do protagonista sobre sua atuação deflagram a tentativa de exposição de uma figura romântica do início do século, encenando, assim, um diálogo com Gogol, com Tcherviniski e outros. Mas, ao lado dessa encenação do clichê romântico, há o contraponto crítico, irônico, da consciência representada, que acaba por revelar a impropriedade e o fracasso daquele discurso. Nesse aspecto, instaura-se o ambiente da paródia, análoga ao emprego irônico e ambíguo, a demarcar uma outra lógica, que expõe a impossibilidade da exposição da figura romântica pretendida.

O contraste referido é notado na figura do protagonista, que dramatiza sonhos vagos e nebulosos, de caráter romântico e idealizado, mas que acaba por experimentar o malogro de suas previsões. Diante de um processo que ironiza a ação dramatizada, refletindo-a e refratando-a, cenas como o encontro do protagonista com o coronel demonstram que, junto à encenação de uma querela romântica, expõe-se a desilusão do personagem a demarcar a reflexão crítica sobre o ato encenado:

Certa vez, passando a noite junto a uma pequena taverna, vi, por uma janela iluminada, que uns cavalheiros começaram a lutar com os tacos de bilhar e um deles foi posto janela afora. (...) "Quem sabe. Talvez eu brigue também e seja igualmente posto janela afora." (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 62).

O diabo sabe o que não daria eu, naquela ocasião, por uma

briga de verdade, mais concreta, mais decente, mais – como dizer – literária! Fui tratado como uma mosca. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 63).

Outro momento em que fica claro o movimento da paródia irônica ao discurso romântico é a cena do enlaçamento amoroso entre o protagonista e a personagem Lisa. Nela, ao mesmo tempo em que se idealiza a relação amorosa, a cena acaba por se esvaír, quando o personagem trata a amada como prostituta. Percebe-se a dramatização paródica e, em consequência, a ironia, reflexão de como narrar, na exposição dos clichês românticos: “Eu tinha a noção de que falava de modo tenso, artificial, livresco até, numa palavra, eu não sabia falar de outro modo, a não ser ‘exatamente como um livro’.” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 119).

Nota-se que, ao lado dessa encenação de comportamentos e consciências contraditórias desdobradas pelo protagonista, há sempre uma voz, irônica por excelência, que aponta para a reflexão do objeto encenado. Instaura-se na narrativa um jogo de representação e refração dessa representação, com vistas a demonstrar uma concepção diferente de texto, não mais autônomo, mas construído por inúmeras perspectivas inter-relacionadas. Na verdade, essa nova concepção de narrativa, construída formalmente pela articulação de vários discursos-ideias, diz respeito a uma instância ainda maior: a natureza do homem, dialógico e múltiplo por excelência, que só poderia ser representado de maneira contundente por uma composição polifônica e dialógica.

CONCLUSÃO

Como observado, a obra *Memórias do subsolo* é capaz de criar um procedimento narrativo polifônico por intermédio de elementos provenientes do artifício irônico. Assim, diversamente do modelo clássico, fundamentado na ideia de harmonia e completude, o dispositivo irônico demonstra a impossibilidade de plenitude, já que sempre desloca o ponto de vista, instaurando, na base da composição artística, um diálogo entre múltiplas vozes, que se relacionam interdependentemente. Nesse sentido, tal artifício estético é uma estratégia capaz de fazer surgir e demonstrar o plano polifônico que Bakhtin tanto evidencia nas composições do escritor Dostoiévski.

Sugerindo uma nova concepção de arte, essa poética irônica e polifônica é a única forma adequada de representação do homem, pois ela permite encená-lo na sua fragmentação, não forjando sua imagem integral. Ao contrário, revela que só se pode encená-lo pelo diálogo inconcluso entre pontos de vista autênticos:

La utilización de estos procedimientos tiene consecuencias tanto sobre la forma de ver el arte como de ver el hombre (...) el hombre no se percibe ya como una unidad homogénea, sino como un ensamblaje en tensión de elementos contradictorios. (SCHOENTJES, 2003, p.96).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BOOTH, Wayne. **A rhetoric of irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: os anos de provação 1850-1859**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999.

SCHOENTJES, Pierre. **La poética de la ironía**. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Introdução à poética da ironia**. Linha de Pesquisa, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, 2000, p. 27-48.

TODOROV, Trevisan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Ana Mafalda Leite. São Paulo: Edições 70, 1981.

Recebido em 16 de junho de 2013.

Aceito em 20 de outubro de 2013.