

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA
MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA

THAIS COELHO LOPES

A POLIFONIA EM BAKHTIN: REVISITANDO UMA NOÇÃO POLÊMICA

São Leopoldo

2011

THAIS COELHO LOPES

**A POLIFONIA EM BAKHTIN:
REVISITANDO UMA NOÇÃO POLÊMICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Interação e Práticas Discursivas.

Orientadora: Dra. Terezinha Marlene Lopes Teixeira

São Leopoldo

2011

L864p

Lopes, Thais Coelho.

A polifonia em Bakhtin: revisitando uma noção polêmica /
Thais Coelho Lopes. – 2011.

108 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada,
2011.

“Orientadora: Dra. Terezinha Marlene Lopes Teixeira.”

1. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975.
2. Dostoievski, Fiodor, 1821-1881 -- Crítica e interpretação.
3. Análise do discurso. 4. Linguística. I. Título.

CDD 401

CDU 81:1

Àquele que me proporcionou realizar este sonho...

Agradecimentos

À professora Terezinha Marlene Lopes Teixeira por ter me proporcionado o primeiro contato com Bakhtin ainda na graduação, por ter acreditado em minha capacidade, pelo profissionalismo, pela paciência e compreensão dos meus limites, dificuldades e incertezas;

À minha mãe, por ser um grande exemplo de mulher e que sozinha conseguiu me dar o aparato necessário para chegar até aqui;

Ao meu amado filho, pelo apoio permanente e por ser o meu presente de Deus;

Às professoras Márcia Lopes Duarte e Maria Eduarda Giering pela leitura e pelas sugestões dadas no exame de qualificação, que contribuíram para o crescimento deste trabalho;

Ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Unisinos, pela oportunidade;

À bolsa Milton Valente, pelo incentivo;

A todos que, de alguma forma, participaram desta etapa da minha formação;

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Este trabalho realiza um estudo metateórico visando a construir uma interpretação para o conceito de polifonia em Bakhtin, a partir de investigação sobre seu escopo em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trata-se de uma tentativa de mapear o território da polifonia, frente à heterogeneidade e dispersão conceitual que se apresenta para sua compreensão, e, a partir daí, discutir a aplicabilidade, em obras literárias, dessa noção tal como proposta por Bakhtin. O material de investigação é a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de Bakhtin, e o *corpus* de análise são passagens em que os termos polifonia e polifônico aparecem em *PPD*. Os resultados do estudo apontam que a polifonia é essencialmente um tipo especial de estrutura, a partir da qual um novo tipo de romance é criado, o romance polifônico de Dostoiévski, caracterizado pela independência, imiscibilidade, equipolência de vozes. O termo designa também uma visão de mundo, em que vozes múltiplas e consciências independentes e não fundíveis têm direito a existência. Já a tentativa de aplicar a noção fora do universo dostoiévskiano mostrou que a polifonia não pode ser entendida como um padrão unitário para julgamento de obras. Vê-la assim implica obscurecer um dos aspectos mais instigantes da reflexão bakhtiniana sobre a produção literária: é na e pela própria obra que o roteiro para o estudo de sua configuração pode ser encontrado. No entanto, da leitura cuidadosa de *PPD*, princípios de análise podem ser apreendidos cuja generalidade permite o estudo de qualquer obra literária, preservando-se sua singularidade. A partir da pesquisa, concluímos que, em vez de tomar categorias pré-estabelecidas para verificar sua ocorrência na obra escolhida como objeto de estudo, a operação deve ser inversa, ou seja, é preciso partir da obra para nela encontrar os modos de sua composição particular.

PALAVRAS-CHAVE: polifonia - obra literária – visão de mundo – autoria - enunciação

RESUMEN

Este trabajo realiza un estudio metateórico teniendo como objetivo construir una interpretación para el concepto de *polifonía* en Bajtín, desde la investigación sobre su alcance en *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Este es un intento de mapear el territorio de la polifonía, enfrente de la heterogeneidad y dispersión conceptual que se presenta para su comprensión en el ámbito de los estudios literarios, y, de ahí, discutir la aplicabilidad, en obras literarias, de esa noción tal como fue propuesta por Bajtín. El material de investigación es la obra *Problemas de la Poética de Dostoievski*, de Bajtín, y el *corpus* del análisis son pasajes en que los términos *polifonía* y *polifónico* surgen en *PPD*. Los resultados del estudio señalan que la polifonía es esencialmente un tipo especial de estructura, de la que se crea un nuevo tipo de novela, la novela polifónica de Dostoievski, caracterizado por la independencia, inmiscibilidad, equipolencia de voces. El término se refiere también a una visión de mundo, en el que múltiples voces y conciencias independientes y no fundibles tienen derecho a la existencia. Ya el intento de aplicar la noción afuera del universo dostoievskiano mostró que la polifonía no puede ser entendida como una unidad estándar para juzgar las obras. Verla así implica un oscurecimiento de uno de los aspectos más provocativos de la reflexión bajtíniana sobre la producción literaria: es en la y por la propia obra que la hoja de la ruta para el estudio de su configuración puede ser encontrado. Sin embargo, de la lectura cuidadosa del *PPD*, principios del análisis se puede deducir que, en general permite el estudio de cualquier obra literaria, preservando su singularidad. De la investigación, llegamos a conclusión que, en lugar de tomar categorías pre-establecidas para comprobar su ocurrencia en la obra elegida como objeto del estudio, la operación debe ser inversa, es decir, es necesario partir desde la obra, para en ella encontrar los modos de su composición particular.

PALABRAS-CLAVE: polifonía – obra literaria – visión de mundo – autoría - enunciación

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O TRAJETO POLIFÔNICO DE UMA METÁFORA.....	13
2.1 A origem na música	14
2.2 No campo da literatura.....	16
2.3 No campo da linguística	19
2.3.1 Teoria polifônica da enunciação	19
2.3.2 Em estudos do texto/discurso.....	24
3 EM BUSCA DE COMPREENSÃO DA NOÇÃO DE POLIFONIA EM PROBLEMAS DA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI.....	27
3.1 Caminho metodológico.....	27
3.2 Origem e recepção da obra	28
3.3 A polifonia em Problemas da Poética de Dostoiévski.....	33
3.3.1 O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária.....	33
3.3.1.1 A tese de Bakhtin.....	34
3.3.1.2 O diálogo com os críticos literários.....	37
3.3.2 A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski.....	46
3.3.3 A ideia em Dostoiévski	54
3.3.4 Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski ...	60
3.3.4.1 Breve digressão histórica sobre as fontes de Dostoiévski	62
3.3.4.2 O gênero em obras-chave de Dostoiévski	67
3.3.4.3 Dostoiévski e a carnavalização.....	69
3.3.4.4 A ampliação do capítulo na edição de 1963	70
3.3.4.5 Considerações finais sobre o capítulo	72
3.3.5 O discurso em Dostoiévski.....	74

3.3.5.1. Tipos de discurso na prosa	75
3.3.5.2. O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski	80
3.3.5.3 O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoiévski	84
3.3.5.4. O diálogo em Dostoiévski	86
4 CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSAS SOBRE A NOÇÃO DE POLIFONIA	89
4.1 Escopo da noção de polifonia	90
4.2 Aplicabilidade da noção de polifonia	99
4.3 Princípios para análise de obra literária	102
LINHA DE CHEGADA	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

I INTRODUÇÃO

Devido ao interesse pela linguística e, também, pela literatura, buscamos realizar o trabalho de conclusão do curso de Letras (TCC) unindo as duas áreas. Essa possibilidade surgiu no decorrer do Curso, particularmente, nas atividades que têm por objeto o discurso, quando tivemos a oportunidade de observar como as correntes discursivo-enunciativas de estudos da linguagem contribuem para a compreensão da produção literária. O tópico que mais nos interessou foi a polifonia, noção oriunda da arte musical¹, de ampla circulação nos estudos literários e linguísticos contemporâneos, após utilização feita pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), para designar a forma artística criada por Dostoiévski.

De acordo com Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico, não existindo, na história do romance, precursores nesse gênero. O que faz de Dostoiévski o criador do romance polifônico, na acepção do filósofo, é o fato de ele dar autonomia aos personagens, isto é, dentro do plano artístico do escritor russo, suas personagens deixam de ser objetos de discurso do autor para se constituírem como sujeitos de seu próprio discurso.

No TCC, realizado em 2008, analisamos a obra *O Duplo* de Dostoiévski, recorrendo à teoria polifônica do romance de Mikhail Bakhtin. Procuramos responder as seguintes questões: como a autonomia das personagens em relação à do autor-criador se deixa perceber na materialidade linguística? Quanto de autonomia tem a voz da personagem Goliádkin em relação à do autor-criador?

Para isso, selecionamos vinte passagens em que o autor-criador descreve a personagem e suas ações. Em cada passagem, rastreamos elementos linguísticos que consideramos ser indicadores do modo como o narrador se relaciona com a personagem, surpreendendo, assim, a criação (ou não) de efeitos de polifonia.

Ainda que a análise tenha sido restrita, concordamos com a afirmação de Bakhtin de que, embora *O Duplo* não possa ser considerado totalmente polifônico, não é também

¹ Na música, chama-se de polifonia o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas.

monofônico. A voz da personagem Goliádkin não é plenamente autônoma, mas em muitos momentos, se sobrepõe à voz do narrador, que se deixa levar por ela, embora não haja ainda o autêntico diálogo de consciências imiscíveis que aparecerá, conforme Bakhtin, nos romances posteriores.

O estudo demonstrou, ainda, que a abordagem linguístico-discursiva em textos narrativo-ficcionais, pode contribuir para dar visibilidade ao fenômeno da polifonia, apontado por Bakhtin. Com o auxílio da linguística, observamos como se apresentam as mudanças de vozes quase imperceptíveis, que é um procedimento característico em Dostoiévski. Acreditamos que os resultados da análise contribuíram para a indicação de pistas referentes à polifonia na novela *O Duplo* de Dostoiévski.

No entanto, alguns questionamentos feitos durante a sessão de arguição do TCC desencadearam o interesse em seguir investigando o tema: (1) Seria a polifonia um gênero de romance restrito a Dostoiévski? (2) Não haveria autores brasileiros que merecessem ser observados sob essa perspectiva? (3) Além das relações lógico-argumentativas analisadas no TCC, a ironia não seria um aspecto pertinente a ser observado na relação narrador-personagem? (4) O contexto de produção do texto literário não seria um possível *detonador* do romance polifônico? Tais indagações revelaram-nos que a noção de polifonia guarda uma complexidade da qual nem suspeitávamos, sinalizando que há muito a investigar a respeito desse tema.

A retomada do estudo nos colocou em contato com diversos leitores do texto de Bakhtin. Observando a circulação do conceito de polifonia, em produções desses intérpretes, encontramos inúmeros sentidos para o termo, nem sempre consensuais. Alguns autores o restringem ao âmbito do romance dostoiévskiano; outros o estendem aos textos de modo geral; há quem o identifique com equivalência de vozes, mas há quem o veja como sinônimo de plurivocalidade/plurilinguismo e mesmo de dialogismo. Os intérpretes divergem também quanto ao enquadramento do conceito, se na literatura ou na filosofia. Encontramos também usos do termo no campo da linguística, em alguns casos, numa acepção distante da que propõe Bakhtin.

Essa controvérsia deslocou nosso interesse fundamentalmente para a compreensão do escopo do conceito de polifonia em Bakhtin. Acreditamos que uma pesquisa deve, justamente,

perguntar sobre algo que é polêmico. A nosso ver, iluminar essa questão poderá contribuir tanto para os estudos linguísticos, quanto para os estudos literários.

A partir de exame preliminar da circulação do conceito bakhtiniano de polifonia, algumas questões se colocam:

- *Polifonia e dialogismo*, assim como *polifonia e plurilinguismo*² são noções que se recobrem?
- A noção de *polifonia* caracteriza um tipo especial de processo criativo realizado por Dostoiévski, o romance polifônico, tendo sua validade restrita a ele?
- A *polifonia* é uma categoria analítica exclusivamente literária ou trata-se de um conceito que se aplica aos discursos de um modo geral?
- Terá a *polifonia* uma conotação necessariamente positiva?
- A *polifonia* é uma categoria filosófica?
- *Problemas da Poética de Dostoiévski*³ é um estudo sobre a obra de Dostoiévski? Ou uma obra metafilosófica que se insurge contra qualquer tentativa de totalização do sentido?
- A *polifonia* linguística tem pontos de contato com a noção formulada por Bakhtin?

Esta pesquisa não tem por meta responder a todos esses questionamentos. Nosso objetivo principal é buscar construir uma interpretação para o conceito de polifonia em Bakhtin, a partir do aprofundamento da investigação sobre seu escopo em *Problemas da Poética de Dostoiévski*⁴.

² Os termos plurilinguismo, plurivocalidade, plurivocidade e heteroglossia têm sentido próximo em Bakhtin. Referem-se à “combinação de diferentes linguagens, vozes sociais, falares, que formam uma unidade superior” (DI FANTI, 2009, p. 187).

³ Doravante, *PPD*. A edição usada neste trabalho é de 2008.

⁴ Não desconhecemos que em dois outros textos Bakhtin trata da polifonia. O primeiro – *A respeito de problemas da obra de Dostoiévski* – constitui a edição de 1929, não incluída na de 1963; o segundo – *Reformulações do livro sobre Dostoiévski* – é um conjunto de notas, de 1961, publicadas em 1976, após a morte de Bakhtin, e novamente publicado em *Estética da Criação Verbal*, em 1979. Há ainda considerações sobre Dostoiévski em *Apontamentos de 1970-1971*, que se encontram na tradução de *Estética da Criação Verbal*, feita por Paulo Bezerra e publicada, no Brasil, em 2003 (cf. BRAIT, 2009a, p. 46). No entanto, em razão dos limites de uma dissertação de mestrado restringimos o estudo em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Embora nosso interesse principal tenha se deslocado para a elucidação do conceito de polifonia em Bakhtin, é também nosso propósito examinar sua aplicabilidade para além do universo dostoiévskiano. Chegamos a pensar, de início, em examinar a obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, buscando nela características polifônicas. Entretanto, questões levantadas no percurso deste trabalho redirecionaram a reflexão. A partir desse redirecionamento, a análise pretendida mostrou-se inviável dentro dos limites de uma dissertação de mestrado.

Desse modo, a investigação que realizamos pode ser chamada de metateórica. A pesquisa metateórica se diferencia da empírica, uma vez que explora os discursos formadores de um campo de conhecimento ou de uma noção. Trata-se, no nosso caso, de uma tentativa de mapear o território da polifonia, frente à heterogeneidade e dispersão conceitual que se apresenta para a compreensão desse fenômeno no âmbito dos estudos literários. Nosso propósito é compreender e organizar essa dispersão para, a partir daí, pensar, em linhas gerais, a aplicabilidade, em obras literárias, da noção de polifonia tal como proposta por Bakhtin.

Qual a relevância de se tomar a produção do conhecimento científico como objeto de estudo? Nossa expectativa é trazer contribuição para repensar modelos analíticos da produção científica que levem em conta o tema da polifonia, pela tentativa de captar nuances e sutilezas do território rico e multifacetado que envolve esse conceito. O que nos move, então, é a vontade de colaborar para refinar nossa capacidade de perceber e analisar um dos conceitos mais controversos dentre os que constituem o sistema de pensamento bakhtiniano.

O presente trabalho está organizado em quatro capítulos: o primeiro (Introdução) apresenta a origem e os objetivos do estudo proposto. O segundo intitula-se “O trajeto polifônico de uma metáfora” e destina-se a mostrar como esse termo é compreendido nos campos da música, da literatura e da linguística. Na etapa seguinte, nos concentramos na análise de cada capítulo da obra *PPD*, em busca de compreensão da noção de polifonia. O capítulo 4 apresenta as conclusões a que chegamos após a garimpagem do conceito de polifonia realizada em *PPD*. Nesse momento, procuramos discutir, sem a pretensão de estabelecer verdades, o escopo da noção de polifonia e sua aplicabilidade a outros autores, além de Dostoiévski. No final do capítulo, derivamos princípios para a operacionalização da análise de obras literárias, a partir da interpretação de que a polifonia bakhtiniana não funciona como um dispositivo *regulador* da produção artística. Finalmente, apresentamos as

considerações sobre o estudo feito, que chamamos de *linha de chegada* (cf. CARDOSO, 2010), por entendermos que nosso percurso é repleto de questões que não se esgotam nas linhas desta dissertação.

2 O TRAJETO POLIFÔNICO DE UMA METÁFORA

A polifonia, como já vimos, é um conceito muito caro aos estudos contemporâneos no terreno da linguagem, mesmo sem que haja homogeneidade em sua utilização. Sua circulação dá-se com a publicação de *Problemas da Obra de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, que empresta o termo da música para designar a forma artística criada pelo escritor russo Dostoiévski. Essa obra foi revista e ampliada pelo próprio autor, em 1961, por solicitação de professores da Universidade de Moscou, e publicada em 1963, com o título *Problemas da Poética de Dostoiévski (PPD)*.

Mais tarde, e não com o mesmo sentido, a palavra ingressa no terreno da linguística, pelas mãos de Oswald Ducrot (1987), que, livremente inspirado em Bakhtin, a utiliza na formulação de sua teoria polifônica da enunciação.

A partir dessas duas matrizes, o termo polifonia tem circulado em expressivo número de teses, dissertações, artigos, livros e demais publicações acadêmicas, que nem sempre captam as especificidades do que cada um desses teóricos propõe, o que acaba por desconfigurar a noção e até mesmo por enfraquecer sua potência. Parece que estamos diante de uma tendência a ver polifonia em tudo, o que torna inevitável perguntar: afinal, o que é mesmo polifonia? Os trabalhos de Bakhtin e Ducrot a esse respeito se recobrem? Como afirma Benveniste (1988, p. 284): “às vezes é útil pedir à evidência que se justifique”.

Este capítulo tem o propósito de recuperar brevemente o sentido de polifonia na música, para depois examinar o uso que dele é feito em estudos literários e linguísticos. No campo da linguística, julgamos imprescindível referir, ainda que de forma breve, a teoria polifônica de Oswald Ducrot que, embora não corresponda ao que propõe Bakhtin, tem grande repercussão entre os linguistas, transformando-se numa espécie de segunda matriz de utilização do termo polifonia.

Temos consciência de que as observações feitas neste capítulo deixam a desejar em termos de profundidade. O que nos move é apenas dar uma ideia da pluralidade de usos da palavra polifonia, antes de mergulhar no texto de Bakhtin.

2.1 A origem na música

A origem da palavra polifonia é grega e significa *várias vozes*⁵. As primeiras formas polifônicas surgiram no século IX com a publicação de um tratado de música anônimo intitulado *Música enchiríades*. É a prova mais antiga existente de uma tentativa para estabelecer regras na polifonia primitiva da música ocidental. A polifonia em música é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, ou seja, duas ou mais vozes que se desenvolvem preservando um caráter melódico⁶ e rítmico⁷ individualizado. A polifonia se diferencia de outras técnicas, como por exemplo:

Monofonia: em que só existe uma voz, ou, se há outras, seguem a principal em uníssono (que soa junto em harmonia) ou à distância de oitava(s), ou apenas tecem floreios em torno da principal.

Monodia: em que uma voz melódica é acompanhada ou não de acordes sem caráter melódico próprio.

Homofonia: em que várias vozes se movem com ritmo idêntico ou muito semelhante de modo a formar acordes nítidos, podendo elas ter ou não um caráter melódico próprio e pronunciado.

Só no século XII, vão aparecer os primeiros documentos de uma polifonia de duas vozes com independência rítmica. Nesse caso, a segunda voz rebate nota por nota a melodia do cantochão⁸ “em movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos” (ROMAN, 1992-93, p. 208).

No período gótico, a chamada Escola de Notre-Dame de Paris passa a desenvolver uma variedade de formas musicais polifônicas, levando a contestação ao canto gregoriano⁹ a

⁵ Fonte: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/polifonia.htm> acessado em 15/03/2010.

⁶ Melodia: sucessão rítmica de sons simples, a intervalos diferentes, e com certo sentido musical (AURÉLIO, p. 546).

⁷ Ritmo: ordenamento de sons musicais, percebido ou considerado segundo as diferenças de acentuação (intensidade maior ou menor do som) e de duração de cada um deles (AURÉLIO, p. 711).

⁸ Denominação dada à prática monofônica de canto utilizada nas liturgias cristãs, originalmente desacompanhada, cantado ainda hoje não só em mosteiros como também por coros leigos no mundo todo.

⁹ Gênero de música vocal monofônica, monódica (só uma melodia), não acompanhada, ou acompanhada apenas pela repetição da voz principal com o *organum*, com ritmo livre e não medido, utilizada pelo ritual da liturgia católica romana. É comum aparecer como sinônimo de *cantochão*.

um estágio mais acentuado. O gênero musical chamado *moteto*¹⁰ destaca-se nesse período. Em torno da metade do século XIII, os motetos começam a se diferenciar, tanto do ponto de vista rítmico como melódico. As linhas melódicas cruzam-se constantemente, o que permite a criação de “um verdadeiro *traçado* de linhas independentes”, sem identidade, que contrastam claramente com “a uniformidade e a planura do cantochão, o canto gregoriano”. Observa-se uma espécie de “politextualidade”, isto é, de linguagens diferentes que “se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano” (ROMAN, 1992-93, P. 209).

Parece ser algo como essa politextualidade característica do moteto – independência total, melódica e rítmica – que Bakhtin observa na obra de Dostoiévski, conforme veremos no desenvolvimento de nosso estudo. Da mesma forma que nessa modalidade de polifonia, no romance do escritor russo, as vozes permanecem independentes, individuais e, como tais, “combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Bakhtin deixa claro que essa comparação do romance de Dostoiévski com a polifonia musical vale como “analogia figurada”. Afirma ele que:

A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz (BAKHTIN, 2008, p. 23-4).

O pensador russo chama a atenção também para o fato de as matérias da música e do romance serem diferentes demais para que se possa falar de algo além dessa analogia figurada (ou simples metáfora). Ao mesmo tempo, afirma que escolheu essa designação por não ter encontrado outra mais adequada. Destaca, por fim, que é importante não esquecer a origem metafórica do termo polifonia. Acreditamos, porém, que a amizade de Bakhtin com a pianista e concertista Maria Veniaminovna Iudina tenha o influenciado também no interesse pelas matérias da música. Os dois tinham em comum não só o amor pela filosofia, como também pela música. Segundo Clark e Holquist (1998, p. 131), “nos anos 20, Iudina amiúde tocava para Bakhtin horas a fio”.

¹⁰ A palavra “moteto” vem de “mot” (palavra, em francês). No moteto, as palavras determinam as linhas melódicas (ROMAN, 1992-93, p. 208).

2.2 No campo da literatura

Pesquisando sobre o uso do termo polifonia no campo da literatura, encontramos uma variedade de artigos e publicações, claramente remetidas a Bakhtin. Não é nosso propósito apresentar um levantamento exaustivo desses trabalhos, mas apenas ilustrar, a partir do relato de dois estudos feitos na área, formas de utilização dessa noção.

Em artigo publicado na revista *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*¹¹, intitulado *Aspectos da polifonia no romance As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, e sua tradução para o italiano, Carolina Pizzolo Torquato¹² observa como a tradução italiana desse romance lida com a tipologia de narrador e com a multiplicidade de vozes presentes na obra da escritora brasileira. Afirma que o romance *As meninas* se sobressai como romance polifônico e dialógico. No romance, as três protagonistas se destacam em relação ao “pano de fundo social”, ou seja, são “três vozes que compõem fragmentos de verdade, três espelhos que refletem diferentes ângulos de uma mesma realidade, de um mesmo período histórico” (2007, p. 12). Além do diálogo com os vestígios da conjuntura histórica que caracteriza o romance, destaca-se a multiplicidade de vozes e a autonomia de cada uma das personagens (ibid., p. 12).

Torquato esclarece que no romance *As meninas* tem-se a combinação de três vozes plenevalentes e imiscíveis em constante interação, “uma vez que as consciências das protagonistas travam relações dialógicas a todo instante, interpondo-se e contrapondo-se tanto nos diálogos quanto nos monólogos interiores” (ibid., p. 13).

Quanto à narração, “ora é assumida por uma ora por outra protagonista, embora uma outra voz também se faça sentir: além das três narradoras, há um narrador ‘ausente’ da matéria narrada que intercala as diferentes falas” (ibid., p. 13). Percebe-se a troca do narrador por meio da passagem de um capítulo para outro, de um segmento narrativo para outro, entre dois parágrafos ou dentro de um mesmo parágrafo. Segundo a autora, essas mudanças ocorrem frequentemente e nem sempre de maneira clara, surpreendendo assim o leitor (ibid., p. 13).

¹¹ Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Volume 11, 2007, p. 12-19.

¹² Professora da Universidade Federal do Ceará – UFC.

A autora chama a atenção para o fato de que, num romance caracterizado pela polifonia, “torna-se importante preservar na tradução a imiscibilidade das vozes narrativas: o estilo de linguagem de cada personagem, a contraposição entre seus discursos e pontos de vista, a ambiguidade na transição entre as narrações” (ibid., p. 13). A suave alternância de vozes é uma forte característica do romance *As meninas*, havendo trechos em que é difícil diferenciar a voz dos narradores ao longo da obra.

Torquato percebe a característica essencial da polifonia bakhtiniana: a plenivalência e a imiscibilidade de vozes, sinalizando sua presença na obra que estuda. Suas observações a respeito do modo como a tradução italiana de *As meninas* capta a diferença entre a voz dos narradores demonstra a importância desse aspecto no processo de tradução.

Outro exemplo em que o termo polifonia é utilizado no campo da literatura é o artigo publicado na revista *Anuário de Literatura*¹³, intitulado *A missa do galo e a polifonia bakhtiniana*. De acordo com Deise Tarouco de Freitas¹⁴, sua autora, na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin admite a existência de elementos de polifonia nas obras de Shakespeare e Tolstói. Para ela, é difícil acreditar que, para chegar a um conceito tão complexo, Bakhtin não tenha se debruçado sobre outros tipos de texto além dos romances de Dostoiévski (1994, p. 83). A partir disso, ela empreende um estudo de caso do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, buscando levantar elementos de polifonia no texto do escritor brasileiro (ibid., p. 83).

Após traçar um breve panorama dos instrumentos teóricos usados por Bakhtin para chegar ao texto polifônico, a autora apresenta uma breve análise sobre as características fundamentais da polifonia em Dostoiévski. Um dos pontos fundamentais levantados por Bakhtin para caracterizar a polifonia, segundo Freitas (1994, p. 87), é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens. Para a autora do artigo, esse é um fator importante que caracteriza o texto polifônico e que o diferencia do texto monológico. Acrescenta ainda que:

Enquanto no romance monológico (tradicional), a autoconsciência da personagem é apenas um elemento que caracteriza sua imagem, no romance

¹³ Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, N.2, 1994, p. 83-93.

¹⁴ Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC.

polifônico, “toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência”. Há aqui uma evidente inversão de valores. O próprio herói se define e deixa de ser um simples veículo da voz do autor; ele é o dono de seu discurso. O valor dos traços que ele levanta, segundo Bakhtin, interessa na medida do valor que representam para a própria personagem (FREITAS, 1994, p. 87).

Outro ponto importante referido no artigo é a questão da inconclusibilidade das personagens. A autoconsciência da personagem vive de forma inacabada, ou seja, a sua consciência nunca coincide consigo mesma, ela contém o outro dentro de si. Está sempre em formação, “se constrói, destrói e reconstrói até atingir, por um processo dialógico e dialético a maturidade de refletir sobre si e seu mundo, sem respostas prontas ou fechadas” (ibid., p. 88). Conforme Freitas, é justamente essa inconclusibilidade, ou seja, essas contradições inerentes ao ser humano que dão verossimilhança às personagens de Dostoiévski.

No conto *Missa do Galo*, a autora chama a atenção para o fato de que o texto é um exemplo de discurso confessional, “gênero que Bakhtin, *a priori*, encaixa nos discursos bivocais” (ibid., p. 89). Para ela, a ambiguidade está presente na figura do narrador do conto, que também é personagem, ou seja, percebe-se nos primeiros parágrafos que existem algumas contradições (diálogo de consciências) que caracterizam a verossimilhança em Dostoiévski.

A autora destaca ainda que “outro tipo de diálogo que pode ocorrer no texto polifônico é o da autoconsciência da personagem com os discursos externos e com a realidade que a cerca” (ibid., p. 90). No conto de Machado de Assis, isso ocorre em passagens em que o narrador se questiona a respeito de outra personagem. Em algumas vezes, a opinião do narrador é mais crítica, mais profunda e menos influenciada pelos discursos alheios. Em outras, ele reflete sobre si mesmo, seus sentimentos, seu mundo. Dessa forma, no conto, existem diálogos em que se mesclam as vozes do narrador e da personagem.

Ainda de acordo com a autora, os principais elementos de polifonia encontrados no conto são o tratamento que o narrador/enunciador dá às personagens, a polêmica velada contida no relato confessional e o microdiálogo entre as vozes das personagens.

Por meio desse segundo exemplo, podemos perceber que a aplicação do conceito a Machado de Assis restringe-se à busca por *elementos de polifonia*, e não à “autêntica polifonia” que Bakhtin credita a Dostoiévski. Fica a dúvida em relação à possibilidade de ser

encontrado em outro autor o conjunto de procedimentos artísticos especiais de construção da narrativa do escritor russo. Voltaremos a esse tópico no capítulo 4.

2.3 No campo da linguística

Como já foi citado, o termo polifonia é frequentemente utilizado em diversos estudos linguísticos. Transformado em moda, o conceito tornou-se um modelo a ser aplicado a qualquer narrativa com dois ou três pontos de vista gramaticais distintos ou a discursos de qualquer gênero, fora do âmbito literário. É também associado a dialogismo, plurilinguismo ou intertextualidade. No campo dos estudos linguísticos, o uso do conceito tanto pode remeter a Bakhtin como a Ducrot e até mesmo é encontrado num sentido não condizente com o que propõem, cada um a seu modo, esses teóricos.

Começemos por apresentar uma das matrizes do conceito em sua utilização linguística, a teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot, para depois, a título de ilustração, observar a circulação do termo polifonia em estudos de natureza textual-discursiva.

2.3.1 Teoria polifônica da enunciação

Conforme Marie-Anne Paveau (2006), Bakhtin e Ducrot não falam da mesma coisa quando se referem à polifonia, no entanto, os dois propõem uma discussão em relação à unicidade do sujeito falante. Enquanto Bakhtin utiliza o termo em 1929 para qualificar o projeto estético de Dostoiévski, Ducrot integra o conceito de polifonia em sua teoria no estudo *Les mots du discours* (As palavras do discurso), em 1980. Nesse estudo, Ducrot esclarece que:

Se considerarmos que ‘exprimir-se’ é ser responsável por um ato de fala, então minha tese permite, quando se interpreta um enunciado, de aí entender se exprimir uma pluralidade de vozes, diferentes daquelas do locutor, ou ainda, como dizem certos gramáticos a respeito das palavras que o locutor não toma por sua própria conta, mas coloca, explicitamente ou não, entre aspas, uma “polifonia” (DUCROT, 1980 apud PAVEAU, 2006, p. 184).

A autora afirma que, para Ducrot, “a enunciação é o acontecimento histórico que constitui a aparição de um enunciado (é uma realidade concreta), o qual se distingue da frase, entidade abstrata”. E acrescenta que a teoria da enunciação do linguista francês inscreve-se em uma semântica linguística, ou seja, “se a frase tem uma significação, o enunciado tem um sentido, isto é, a descrição que ele dá de sua enunciação” (ibid., p. 185).

Em sua obra *Polifonia y Argumentacion*¹⁵ (1988), no capítulo I, Oswald Ducrot apresenta a teoria polifônica da enunciação. O linguista francês adapta a noção de polifonia, que inicialmente veio da música e depois foi utilizada por Bakhtin para caracterizar a obra de Dostoiévski, à análise linguística de “esos pequeños segmentos de discurso que llamamos enunciados” (1988, p. 16).

O autor mostra que as palavras, organizadoras do discurso, dizem muito mais do que parecem estar dizendo, isto é, o que está explícito, na superfície textual, por meio das formas linguísticas, é apenas um dos componentes da construção do sentido do texto.

Na visão de Ducrot, o autor de um enunciado nunca se expressa diretamente, ou seja, ele põe em cena, nesse mesmo enunciado, um certo número de personagens. Em outras palavras, o sentido do enunciado nasce da confrontação desses diferentes sujeitos. Para o autor, “el sentido del enunciado no es más que el resultado de las diferentes voces que allí aparecen” (ibid., p. 16).

De acordo com o linguista francês, a concepção que tem predominado em linguística é a da “unicidad del sujeto hablante”. Segundo este postulado, há somente uma pessoa que fala por trás de um enunciado. E, conforme Ducrot, “esa unicidad del sujeto hablante es mucho menos evidente de lo que habitualmente se piensa”. Dessa forma ele propõe uma teoria polifônica da enunciação, segundo a qual, em um mesmo enunciado, há vários sujeitos presentes com estatutos linguísticos diferentes (ibid., p. 16). Começa por analisar a ideia de sujeito falante e mostra que ela remete a várias funções muito diferentes: a de sujeito empírico, a de locutor e a de enunciator.

O sujeito empírico (SE) é o autor real, produtor do enunciado. Todavia, determinar quem é esse autor efetivo não é tão fácil quanto parece. Como exemplo, Ducrot propõe

¹⁵ Obra publicada a partir das conferências do seminário *Teoria da Argumentação e Análises do discurso* que se realizaram na Universidad Del Valle em Cali, 1988.

imaginar um enunciado em uma circular administrativa. Quem vamos considerar como produtor deste enunciado: a secretária, o funcionário que ditou a circular ou funcionário superior que tomou as decisões que ali se anunciam?

No entanto, para Ducrot, a questão da determinação do SE não importa muito, ou seja, a determinação do SE não é um problema linguístico. Ao linguista, principalmente o linguista semanticista, cabe preocupar-se com o sentido do enunciado; ele deve descrever o que diz o enunciado. Interessa-lhe o que está no enunciado e não as condições externas da sua produção (ibid., p. 17).

O locutor (L) é o suposto responsável pelo enunciado, isto é, “la persona a quien se le atribuye la responsabilidad de la enunciación en enunciado mismo” (ibid., p. 17). É a ele que se referem as marcas do paradigma do *eu*. Conforme Ducrot, a maioria dos enunciados diz quem é seu autor. A esse autor inscrito no enunciado, é que ele chama de locutor.

A terceira função é a de enunciador (E). Para Ducrot, uma das grandes ideias da linguística contemporânea, sobretudo francesa, é a de que todo enunciado apresenta um certo número de pontos de vista relativos a situações de que se fala. O linguista chama de enunciadores a origem desses diferentes pontos de vista que se apresentam em um enunciado. Para ele, os enunciadores não são pessoas e sim pontos de vista abstratos. Continuando, diz:

Describir el sentido de un enunciado consiste, a mi juicio, en responder a diversas preguntas: ¿el enunciado contiene la función locutor?, ¿a quién se le atribuye esta función?, ¿a quién se asimila el locutor?, ¿cuales son los diferentes puntos de vista expresados, es decir cuáles son las diferentes funciones de enunciador presentes en el enunciado?, ¿a quién se atribuyen eventualmente estas funciones? (DUCROT, 1988, p. 20).

A noção de polifonia pode elucidar a forma de produção da ironia e da negação. Conforme Ducrot (1988, p. 20), o enunciado irônico deve atender às seguintes condições:

- Entre os pontos de vista expressos, existe ao menos um que é absurdo na situação do discurso.

- Este ponto de vista não é atribuído ao locutor, mas ao destinatário, o que o torna um personagem ridículo.

Na ironia, o locutor (L) apresenta sua enunciação como o ponto de vista de um enunciador (E) do qual ele se distancia. Dessa forma, o enunciado irônico refere-se a uma outra voz diferente da voz do locutor, uma voz incoerente ou ridícula e, portanto, desqualificada.

Quanto à negação, o linguista amplia a tese de Freud que diz: “la negación es un compromiso operado por el yo (mi personalidad) entre las pulsiones del ello (la libido) y la censura del super-yo”. Ducrot afirma que em um enunciado negativo não-P, há pelo menos dois enunciadores E_1 , que expressa o ponto de vista representado por P, e um segundo enunciador E_2 que representa a negação de E_1 . Um enunciado negativo é, pois, uma espécie de diálogo entre dois enunciadores que se opõem um ao outro (ibid., p. 23).

Ducrot apresenta o seguinte exemplo com o emprego da locução adverbial *pele contrário*:

Consideramos la frase *Pierre n'est pás venu; au contraire, Il est reste chez lui* (Pedro no vino, por el contrário, se quedo em casa). El primer segmento “Pedro no vino” presenta según mi análisis, dos puntos de vista: uno positivo según el cual Pedro vino y outro punto de vista que rechaza el anterior. Ahora, ¿cómo explicar que lãs dos proposiciones “Pedro no vino” e “se quedo em casa”, están ligadas por “por el contrario”? Estas proposiciones no son en absoluto contrarias e incluso el hecho de que Pedro se haya quedado en casa implica que no haya venido. Me parece que lãs cosas ocurren así: al decir “por el contrario, se quedo em casa”, extraigo del primer segmento de la frase el punto de vista del enunciador positivo E_1 al cual me opongo. Así, este extraño “por el contrario”, da cuenta de la presencia de un enunciador positivo (DUCROT, 1988, p. 24).

Nas palavras de Roman (1992-93, p. 215), na visão de Ducrot, a manifestação de diversas vozes na enunciação “está prevista no sistema da língua e se dá através de marcas linguísticas.” Sendo assim, não apresenta correspondência com a polifonia musical que inspirou Bakhtin. Ainda de acordo com Roman:

O atributo polifônico implicaria, manifestada na enunciação, uma multiplicidade de vozes que, além de imiscíveis, explicitassem pontos de vista não só diferentes, mas equipolentes, o que não se encontra na concepção polifônica do sentido, da forma apresentada por Ducrot (1992-93, p. 215).

O autor lembra ainda que a questão polifônica em Ducrot “se insere no quadro maior de sua preocupação teórica com a questão da argumentatividade como ato linguístico fundamental, inscrito na própria língua e estruturador do discurso” (ROMAN, p. 215).

Não é raro encontrarem-se críticas a Ducrot por não ter feito um uso da noção de polifonia condizente com o que propõe Bakhtin. Essas críticas, a nosso ver, não procedem, pois o linguista francês, desde o início de sua teorização sobre o tema, avisa que fará uma “extensão (bastante livre) à linguística, dos trabalhos de Bakhtin sobre a literatura” (DUCROT, 1987, p. 163).

Concordando com Roman (1992-93, p. 215), consideramos que Bakhtin e Ducrot, a partir de uma teorização complexa, rica e específica a cada um, “realizam coisas diferentes, segundo critérios diferentes, chegando obviamente a resultados diferentes”.

Vale salientar ainda que, em seu livro *Logique, structure, énonciation*, publicado em 1989, Ducrot revela que deve muito a Charles Bally, em quem encontrou respaldo para a construção de sua teoria linguística da polifonia (cf. BARBISAN, 2006, p. 25).

Para concluir essa discussão, lembramos que é preciso, acima de tudo, compreender que Ducrot utiliza o termo polifonia em âmbito estritamente intralinguístico, sem qualquer consideração de natureza ideológica. Não poderia ser diferente, levando-se em consideração que sua filiação teórica é a proposta estruturalista de base saussuriana, da qual “retira conceitos como *língua, fala, relações paradigmáticas* e *sintagmáticas*, modificando-os, ampliando-os ou até mesmo contrapondo-se a eles, mas fundamentando-se neles” (BARBISAN, 2006, p. 24).

Após essa breve explanação da teoria polifônica da enunciação do linguista Oswald Ducrot, concluímos que ele opera o conceito de polifonia num nível linguístico, indicando, por meio dele, “a possibilidade de um desdobramento enunciativo dentro do próprio enunciado, à maneira de uma encenação teatral em que atuam diferentes personagens” (BARBISAN; TEIXEIRA, 2002, p. 162).

2.3.2 Em estudos do texto/discurso

Outro uso do termo polifonia vem se difundindo, particularmente, em obras de cunho didático, na área de texto/discurso, dirigidas a universitários. Nessa acepção, o termo é utilizado com o sentido de *vozes*, ora concordantes, ora discordantes, que constituem o sentido, vozes essas que podem ser captadas a partir de pistas linguísticas que o locutor deixa na materialidade do texto/discurso. Trata-se de um uso da palavra polifonia que não se identifica nem com Bakhtin nem com Ducrot.

Ingedore Koch em sua obra *O texto e a construção dos sentidos* (1998, p. 46), no capítulo intitulado *A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia*, propõe uma discussão acerca de dois conceitos que, segundo ela, são frequentes na literatura linguística contemporânea: intertextualidade e polifonia. O objetivo é verificar, “através da determinação das características e do âmbito de abrangência que lhes têm sido atribuídos, se designam um só fenômeno; ou, não sendo esse o caso, como seria possível distinguir entre um e outro” (ibid., p. 46).

Conforme a autora, todo texto é um objeto heterogêneo, que apresenta uma relação radical entre seu interior e seu exterior e “desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o pré-determinam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe” (ibid., p. 46). De acordo com Koch (1998, p. 47), existem dois tipos de intertextualidade: em sentido amplo e em sentido restrito. A primeira se refere à condição de existência do discurso, ou seja, “dado discurso envia a outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele ‘orquestra’ os termos principais, ou cujos argumentos destrói”. Dessa forma, um discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio. A segunda, intertextualidade em sentido restrito, diz respeito à relação de um texto com outros textos previamente existentes, ou seja, efetivamente produzidos.

Para a linguista, um dos tipos de polifonia corresponde à “intertextualidade explícita”, ou seja, no mesmo enunciado se tem mais de um locutor. É o caso do discurso relatado, das citações, das referências, da argumentação por autoridade etc.

Outro exemplo de polifonia citado por Koch é o discurso indireto livre. Nele, misturam-se as vozes de dois enunciadorees (na narrativa, personagem (E1) e narrador (E2)).

Disso resulta a ambiguidade desse tipo de discurso, ou seja, a dificuldade de distinguir o ponto de vista de onde se fala.

No final do capítulo, a autora afirma que não há coincidência total entre os conceitos de intertextualidade e polifonia. E acrescenta que:

Na intertextualidade, a alteridade é necessariamente atestada pela presença de um intertexto: ou a fonte é explicitamente mencionada no texto que o incorpora ou o seu produtor está presente, em situações de comunicação oral; ou, ainda, trata-se de provérbios, frases feitas, expressões estereotipadas ou formulaicas, de autoria anônima, mas que fazem parte de um repertório partilhado por uma comunidade de fala. Em se tratando de polifonia, basta que a alteridade seja encenada, isto é, incorporam-se ao texto vozes de enunciadores reais ou virtuais, que representam perspectivas, pontos de vista diversos, ou põem em jogo “topoi” diferentes, com os quais o locutor se identifica ou não (KOCH, 1998, p. 57).

Para Koch, o conceito de polifonia recobre o de intertextualidade, ou seja, “todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém verdadeira a recíproca: há casos de polifonia que não podem ser vistos como manifestações de intertextualidade” (ibid., p. 57).

Dominique Maingueneau (2001, p. 137-138) introduz seu estudo sobre discurso citado colocando-o dentro da “problemática da polifonia”. Remete a paternidade do conceito a Bakhtin, acrescentando que, a partir dele, essa noção começa a ser utilizada na linguística “para analisar os enunciados nos quais várias ‘vozes’ são percebidas simultaneamente” (2001, p. 138). Nenhuma referência é feita a Ducrot, que, em *Les mots du discours* (1980), distingue a noção de polifonia da possibilidade “bem conhecida” de relatar num discurso o discurso de um outro (quer seja em estilo direto como indireto). Só mais tarde, Ducrot passa a tratar os casos de *dupla enunciação*, onde inclui o RED (relato em estilo direto), como uma primeira forma de polifonia, chamada por ele de “polifonia fraca” (1987, p. 191). No entanto, é ao estudo da polifonia que ocorre no nível dos enunciadores que o linguista se dedica.

Diana Luz Pessoa de Barros (1999, p. 3-4) considera que o termo polifonia caracteriza “um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem.” Para a autora, nos textos

polifônicos, as vozes se mostram, enquanto que, nos monofônicos, “elas se ocultam sob a aparência de uma única voz.”

Esses três exemplos ilustram que, de fato, o termo polifonia participa hoje do “acervo conceptual de diversos ramos da ciência da linguagem” (ROMAN, 1992-93, p.207), em usos, muitas vezes, livres e distantes tanto da matriz bakhtiniana quanto da matriz ducrotiana. Não nos cabe entrar na discussão sobre a validade desse procedimento. O termo, de fato, mostra rara potência inspiradora, já que, retirado da música por Bakhtin, tem orientado tantos trabalhos. Queremos, sim, voltar ao texto daquele a quem se pode tributar a introdução da noção de polifonia nos estudos literários e linguísticos – Mikhail Bakhtin – para recuperar seu sentido a partir de minucioso exame dos capítulos que constituem a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

3 EM BUSCA DE COMPREENSÃO DA NOÇÃO DE POLIFONIA EM PROBLEMAS DA POÉTICA DE DOSTOIÉVSKI

3.1 Caminho metodológico

Como já dito, esta dissertação propõe-se a realizar um estudo metateórico visando à compreensão do conceito de polifonia em Bakhtin para pensar suas possibilidades de aplicação em estudos literários. O material de investigação é a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de Bakhtin, e o *corpus* de análise são passagens em que os termos polifonia e polifônico aparecem em *PPD*. Optamos por analisar separadamente cada um dos cinco capítulos:

Capítulo 1: O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária

Capítulo 2: A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski

Capítulo 3: A ideia em Dostoiévski

Capítulo 4: Peculiaridades do Gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski

Capítulo 5: O discurso em Dostoiévski

Para melhor desenvolver o estudo, em um primeiro momento, foi feito um levantamento das ocorrências dos termos polifonia e polifônico em *PPD*, a partir da digitalização da obra. Para isso, utilizamos o programa OCR (Reconhecimento de caracteres óticos), o qual possibilitou a localização de todas as ocorrências de polifonia e polifônico. Em um segundo momento, analisamos as passagens em que os termos aparecem em cada capítulo da obra *PPD* com o intuito de mapear o conceito bakhtiniano. Como nosso interesse é tentar compreender o(s) sentido(s) que Bakhtin atribui ao termo polifonia, desconsideramos as ocorrências em que ele aparece com sentidos que lhe conferem os estudiosos de Dostoiévski com os quais Bakhtin polemiza.

Antes de fazermos a incursão pela obra de Bakhtin, traremos algumas observações sobre o contexto de produção e recepção da obra.

3.2 Origem e recepção da obra

De acordo com Clark e Holquist (1998, p. 257), “nenhuma outra obra de Bakhtin afetou sua vida tão diretamente como este livro o fez”. A primeira edição da obra, datada de 1929¹⁶ e intitulada *Problemas das Obras Criativas de Dostoiévski*, constituiu-se, para seu autor, “tanto numa saudação de boas-vindas quanto de adeus”. Isso porque esta foi a sua primeira tentativa de publicar um texto sob o seu próprio nome e também porque foi a sua “última aparição em forma impressa antes de imergir no exílio e na obscuridade” (ibid., p. 257). Previamente, Bakhtin havia publicado apenas um ensaio de seis parágrafos num jornal provincial intitulado *Arte e Responsabilidade*, em 1919.

Segundo os autores, o projeto do livro pode ter atraído Bakhtin já em 1919, no entanto, ele começou a prepará-lo em 1920, como atesta uma carta a M. Kagan, datada de 18 de janeiro de 1922: “Estou agora escrevendo uma obra sobre Dostoiévski, que espero completar em pouco tempo” (1998, p. 258). Por motivos desconhecidos, o livro só foi publicado sete anos mais tarde.

Na mesma época dessa primeira edição, Bakhtin era preso e exilado devido à repressão política. Embora a maioria dos trabalhos publicados no período de 1929-30 fosse hostil à interpretação bakhtiniana de Dostoiévski, conforme Caryl Emerson (2003, p. 102), algumas críticas feitas naquela época mostram o alcance do trabalho de Bakhtin no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Exemplo disso é a manifestação favorável de Anatoly Lunatcharski, proeminente bolchevique, graças a qual e com a ajuda de amigos, Bakhtin teve sua sentença de morte convertida em exílio relativamente brando no Cazaquistão. A crítica de Lunatcharski foi publicada na edição de outubro de 1929 de *Novy mir*¹⁷. Inicialmente, o crítico traz os pontos fortes de Bakhtin, “aplaudido por haver descoberto a extraordinária autonomia e o pleno valor de cada voz” (ibid., p. 102). E também por ter percebido “por

¹⁶ A primeira edição *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* data de 1929 e se encontra, na íntegra, em Obras reunidas. A segunda, *Problémi Poétiki Dostoiévskovo*, corrigida, ampliada e com novo título, data de 1963 e tem, entre outras, traduções para o espanhol, francês, italiano, inglês. A tradução brasileira, feita por Paulo Bezerra, teve uma primeira edição em 1981 e, a partir da segunda, foi revista pelo tradutor, que a ela acrescentou um prefácio explicativo das mudanças efetuadas (cf. BRAIT, 2009, p. 46).

¹⁷ Importante revista literária russa publicada desde 1925.

detrás dessas vozes ficcionais, ‘convicções’ ou ‘pontos de vista sobre o mundo’ ricamente desenvolvidos” (ibid., p. 102).

No entanto, Emerson (2003) destaca que a conhecida crítica feita por Lunatcharski obscureceu algumas realidades. Lunatcharski “solapa” a intenção de Bakhtin de manter seu tratamento de Dostoiévski a uma distância prudente da história, da religião e da política. Bakhtin aborda essa questão já na introdução da obra:

Isto significa, evidentemente, que, na história do romance, Dostoiévski está isolado e que o romance polifônico por ele criado não teve precursores. Mas aqui devemos abstrair as questões históricas. Para situá-lo corretamente na história e descobrir as ligações essenciais entre ele e os antecessores e contemporâneos, é necessário antes de tudo descobrir a sua originalidade, mostrar Dostoiévski em Dostoiévski, mesmo que essa definição de originalidade, até que se façam amplas pesquisas históricas, tenha caráter apenas prévio e orientador (BAKHTIN, 2008, p. 6).

Para o crítico bolchevique, era “simplesmente inaceitável, dentro da tradição crítica russa e de seu próprio sistema ideológico, ignorar o julgamento moral do autor sobre a vida e apreciar a realização literária independentemente de seus determinantes socioeconômicos” (EMERSON, 2003, p. 103). De acordo com Emerson, “Lunatcharski não analisa o livro em seus próprios termos ‘formalistas’” (ibid., p. 103). No entanto, a crítica mais danosa é em relação à leitura equivocada da polifonia. Ele define o polifonismo de várias formas: “ausência de tendenciosidade autoral, objetividade extrema, autonomia absoluta dos personagens, ausência de totalidade” (ibid., p. 104). Apesar de se equivocar com a definição de polifonia, Emerson afirma que a análise feita por Lunatcharski, mesmo que “moderadamente entusiástica, politicamente correta, talvez até disfarçadamente ingênua, ela serviu para salvar a vida de Bakhtin” (ibid., p. 104).

Outros trabalhos foram bem menos generosos em relação à obra de Bakhtin. Em 1929, Grossman-Roshchin publicou, em um periódico influente, o que para ele seria uma estratégia do pensador russo. Ao se prender “às raras páginas de Bakhtin que mencionam o capitalismo e insinuam a luta de classes”, Grossman-Roshchin desconfia de um “oportunistico marxismo de fachada”. Todavia, a crítica mais restritiva é em relação à teoria bakhtiniana da personagem em Dostoiévski. Segundo Emerson, Grossman-Roshchin coloca o pensador

“como pertencendo à mesma classe de críticos populistas do século XIX, como Pyotr Lavrov e Nicolai Mikhailovski”. Ou seja, críticos “não-científicos, sentimentais, subjetivos e que, mais do que analisar a técnica de Dostoiévski, cuidavam de alcovitar o gosto do leitor psicologizando seus personagens e lamentando seu ‘talento cruel’” (EMERSON, 2003, p. 105).

Ainda de acordo com Emerson, Grossman-Roshchin critica também a “celebração bakhtiniana da ‘trama aventuresca’” (ibid., p. 106). A opinião do crítico é a de que as tramas aventurescas são “construtos irresponsáveis e profundamente não marxistas, pobremente socializados e historicizados”. E acrescenta:

A trama, que Bakhtin considera (na primeira edição de sua monografia) tão fundamental em Dostoiévski, nada mais é do que um esqueleto sobre o qual se sustentam o melodrama e o diálogo exuberante, expõem-se as relações humanas além do tempo, do espaço e das classes sociais e multiplicam-se situações de crise das quais os personagens renascem - para surpresa deles mesmos e dos demais (GROSSMAN-ROSHCHIN, 1929, p. 5-10 apud EMERSON, 2003, p. 106).

Algumas críticas anônimas menos tolerantes também foram publicadas em periódicos afins, e traziam questionamentos sobre a obra de Bakhtin: “Que grupos sociais são os ‘portadores de valores’ nas obras de Dostoiévski? Não encontramos nada a esse respeito em Bakhtin”. Conforme Emerson, Bakhtin é censurado não apenas por apresentar uma metodologia sem grandes novidades, mas também porque “seu mecanismo de vinculação do autor ao herói é tido como corrompido”, segundo crítica feita por Mikhail Starenkov (ibid., p. 106).

Nesse período inicial, outra categoria de críticos que escreveram sobre a obra de Bakhtin era a dos russos que naquela época estavam fora da Rússia. Segundo Emerson, essa categoria, apesar de cautelosa, era em geral positiva. Ou seja, “ela via em Bakhtin uma bem-vinda alternativa tanto à ‘abordagem formalista estreita’ quanto ao ‘método dito marxista’, as duas alas do pensamento crítico radical que haviam dominado sua antiga pátria” (ibid., p. 109).

Percebemos, dessa forma, que a obra de Bakhtin sobre o escritor russo foi avaliada com severidade pela crítica daquela época. Caryl Emerson afirma que no país e no exterior o livro de Bakhtin sobre Dostoiévski foi considerado extravagante. Ou seja, “sua voluntariosa originalidade e obstinada metodologia, tão contrárias à índole de seu tempo, colocaram-no (na opinião da maioria dos críticos) fora dos limites de sua classe” (ibid., p. 110). Na opinião da autora, os críticos não entenderam “o inovador conceito bakhtiniano de ‘ideia como herói’ e sua crença no potencial aberto das palavras dialógicas, seja como forma de liberdade para o protagonista, seja como flexibilidade criativa para o autor” (ibid., p. 110).

Em 1963, a obra sobre Dostoiévski foi reeditada com o título de *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Morson e Emerson (2008) destacam algumas diferenças importantes entre as duas edições do livro¹⁸ e acrescentam que o volume de 1929 é um estudo bem mais enxuto que a segunda edição. Os conceitos de polifonia e bivocalidade, segundo eles, estão entre as principais realizações objetivas desse período. Dessa forma, Bakhtin “cria enfim uma tipologia da *prosa* que pode atender ao rigor dos estudos de prosódia e contrapor-se ao pressuposto geral – promovido pelos formalistas, mas não exclusivo deles – de que a ‘literariedade’ era principalmente a linguagem da poesia” (ibid., p. 104). Os autores ressaltam a importância da obra *Problemas da Arte Criativa de Dostoiévski*:

É importante ter em mente que *Problemas da Arte Criativa de Dostoiévski* não foi apenas um livro sobre Dostoiévski, nem tão-somente um livro sobre a polifonia dostoiévskiana. Foi também – e esse é talvez o seu veio mais rico, vinculando-o à obra do começo dos anos 1920 – um livro sobre o processo criativo. Segundo Bakhtin, o que os autores polifônicos realizam é uma espécie de criação tanto desconhecida quanto indesejável para os autores que seguem os modelos de criatividade clássicos e românticos. O escrito polifônico não confia nem na urdidura formulaica nem na pura inspiração (as quais podem ser chamadas de “já prontas” antes do início do

¹⁸ De acordo com Morson e Emerson, “Não só a palavra poética está ausente do título e do sumário como a palavra prosaica está presente; a Parte II, a metade maior do livro, intitula-se *A palavra em Dostoiévski*, e seu primeiro capítulo tem por título *Tipos de Palavra Prosaica*. Menos espaço é dedicado a um levantamento da crítica sobre Dostoiévski (compreensivamente, pois em sua edição de 1963, Bakhtin atualiza essa discussão com trinta anos de saber soviético); assim, a refutação de Bakhtin a um crítico (Boris Engelhardt), que lê as obras de Dostoiévski dialeticamente, ocupa um lugar muito mais proeminente na crítica da crítica (Parte I, Capítulo I). E o que na edição revisada se torna o maciço Capítulo 4 de oitenta páginas (*Gênero e Composição do Enredo*, que remonta as raízes de Dostoiévski ao mundo antigo) constituía originalmente uma modesta discussão em nove páginas sobre as funções do enredo de aventura em Dostoiévski (Parte I, Capítulo 4). No capítulo de 1963, essa discussão do trecho de aventura serve de mera introdução a um novo e importante excursão sobre a sátira menipeia, o folclore e a memória dos gêneros – claramente o fruto de várias décadas de trabalho de Bakhtin sobre a carnavalização e a história do romance” (MORSON e EMERSON, 2008, p. 102-3).

ato de composição, mas na identificação e na provocação de vozes cujos potenciais para o diálogo surpreendente criam o molde para a obra. Essa associação da polifonia dostoienskiana com o potencial para a auto-realização inesperada inaugurou vários novos tópicos na década de 1930: históricos, metalingüísticos e folclóricos (EMERSON; MORSON, 2008, p.104-5).

Emerson (2003, p. 111) ressalta que a crítica severa que foi feita à época da primeira edição da obra ao estreante “acadêmico vulnerável, inexperiente e virtualmente desconhecido recuara em todo o país e de todo modo não podia mais ser aplicada de forma tão crua”. Uma das razões é que o importante linguista, Roman Jakobson, durante uma viagem de volta a sua pátria, em maio de 1956, mencionou o nome de Bakhtin. E também porque o crítico formalista Viktor Shlovsky ousou publicar uma referência ao livro sobre Dostoiévski.

Outras críticas se destacaram na época. Leitor da primeira edição, Aleksandr Dymshits, em ensaio publicado, afirma que, apesar de considerar o livro de Bakhtin indiscutivelmente um clássico, tem algumas divergências com o pensador sobre princípios e metodologia. Além disso, desagrada o crítico a inclusão do longo capítulo 4. Segundo Emerson, Dymshits critica também a oposição entre o monológico e dialógico:

Essa simplificação binária não só distorce a rica tradição europeia dos romances iluminista, romântico e utópico como condena à monologicidade o romance russo anterior a Dostoiévski: as obras-primas de Pushkin, Gogol, Goncharov, Turgenev e Tolstói (EMERSON, 2003, p. 113).

Ainda que a crítica de Dymshits tenha provocado um rebuliço na comunidade acadêmica, conforme afirma Emerson, seu ensaio “era de todo modo um prenúncio dos debates mais abertos que estavam por vir” (ibid., p. 114). Outros autores, Vasilievskaya e Myasnikov, observaram com certa irritação a falta de pontos positivos acerca do livro de Bakhtin no ensaio de Dymshits. Ao contrário de Lunatcharski, que, em 1929, teve a coragem de apontar pontos positivos da obra de Bakhtin, Dymshits apresenta o pensador russo como retrógrado e impatriótico (ibid., p. 115).

Vasilievskaya e Myasnikov, além de considerarem que a abordagem bakhtiniana da literatura “é mais exatamente funcionalista e não formalista”, julgam a posição do autor na

polifonia como “dinâmica, processual e dialógica” (ibid., p. 115). Os críticos afirmam que Dymshits se equivoca “quando sugere que Bakhtin reluta em analisar a ideia-conteúdo das coisas”.

O ponto de vista polifônico sobre o mundo é valioso precisamente porque assume com decisão esse tipo de encargo múltiplo, permitindo que muitas ideias e diferentes ideologias sejam criadas lado a lado no interior de um único texto. A polifonia é, pois, profundamente humanística; e, portanto, ao contrário do que supõe Lunatcharski, a descoberta da polifonia em Dostoiévski sobreviverá ao capitalismo (VASILIEVSKAYA; MYASNIKOV, 1964 apud EMERSON, 2003, p. 115).

Segundo Emerson, “uma semana depois, novo apoio a Bakhtin chegou na forma de uma segunda resposta à crítica ofensiva de Dymshits”. Tratava-se de “uma carta coletiva dirigida ao conselho editorial de *Literaturnaia gazeta*, assinada por cinco proeminentes intelectuais (entre eles Viktor Shklovsky), que novamente recriminava o já duramente assediado Dymshits por contradições absurdas e irritantes” (...) (ibid., p. 116). Essa carta, apesar de “emocionada e muito pobre conceitualmente”, contribuiu para o reingresso de Bakhtin na vida intelectual russa.

Após essa breve explanação sobre a origem e a recepção da obra *PPD*, apresentamos a análise das passagens em que aparecem o termo polifonia e polifônico em cada capítulo do estudo sobre Dostoiévski com o objetivo de mapear o conceito bakhtiniano para, depois, discutir sua aplicabilidade.

3.3 A polifonia em Problemas da Poética de Dostoiévski

3.3.1 O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária

3.3.1.1 A tese de Bakhtin

O primeiro capítulo de *PPD* começa com um protesto contra os estudiosos de Dostoiévski que, segundo Bakhtin, não foram capazes de perceber sua principal contribuição para a arte literária, entusiasmados que ficaram com seu legado para a teologia, a filosofia da moral, a psicologia e o nacionalismo russo. Bakhtin tem por meta corrigir essa omissão, destacando que os acontecimentos não são o mais importante em Dostoiévski, isto é, a trama em si fica em segundo plano para dar relevo à consciência e às ideias (2008, p. 1-2).

Dostoiévski é apresentado, já na *Introdução* (2008, p. 1-2), como “um dos maiores inovadores no campo da forma artística”. Bakhtin está convencido de que o escritor russo criou “um tipo inteiramente novo de pensamento artístico”: o tipo *polifônico*. E informa que o objetivo de seu trabalho será apresentar, por meio da análise teórico-literária, o que constitui, de fato, essa “inovação fundamental de Dostoiévski” (2008, p. 1).

No capítulo inicial de *PPD*, o termo polifonia aparece pela primeira vez acompanhado do adjetivo autêntica (2008, p. 4):

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante¹⁹.

O excerto acima indica que a “autêntica polifonia” destitui o autor do domínio sobre as personagens, apresentadas como “pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (2008, p. 4). Pode-se afirmar ainda, levando-se em conta também os parágrafos anteriores ao trecho citado, que nesse novo modo

¹⁹ Grifos do autor.

de conceber o romance não é tanto o enredo da obra que importa, mas a série de discursos filosóficos, “autônomos mutuamente contraditórios” (2008, p. 3), defendidos pelos próprios heróis em pé de absoluta igualdade com o autor.

A seguir, o termo aparece adjetivando *romance*: “Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero essencialmente novo” (2008, p. 5). Esse gênero é caracterizado particularmente por:

- não se subordinar a nenhum dos esquemas histórico-literários aplicados, à época, ao romance europeu;
- assinalar o surgimento de um herói (personagem) cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor no romance comum.

Vemos aí que a palavra polifonia nomeia uma peculiaridade estrutural, a partir da qual um novo tipo de romance é engendrado, fundamentalmente definida por uma mudança na posição classicamente ocupada pelo autor no romance europeu: ele não se apresenta mais como tendo um excedente de visão em relação às personagens, excedente este que lhe permite completá-las, mas caracteriza-se por colocar sua voz ao lado da voz do herói, coadunando-se com ela e com as vozes plenevalentes de outros personagens.

Bakhtin destaca o importante papel da orientação da narração, tema que desenvolverá detalhadamente no capítulo 5. Segundo ele, “a própria orientação da narração independentemente de quem a conduza – o autor, um narrador ou uma das personagens – deve diferir essencialmente daquela dos romances de tipo monológico” Ou seja, a posição da qual se narra deve estar de acordo com esse “mundo novo”, “a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos” (ibid., p. 6).

Todos os elementos da estrutura do romance são profundamente singulares em Dostoiévski; todos são determinados pela tarefa que só ele soube colocar e resolver em toda a sua amplitude e profundidade: a tarefa de construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente do romance monológico (homofônico) (BAKHTIN, 2008, p. 6).

É interessante perceber que a palavra polifônico aparece qualificando “mundo”, o que coloca o conceito de polifonia numa outra dimensão, a dimensão filosófica. Em outras palavras, a polifonia não diz respeito apenas à peculiaridade estrutural ou à definição técnica de um gênero de romance tal como desenvolvido por Dostoiévski, mas, como bem observa Tezza (2003, p. 229), de “um novo modo de ver o mundo”, pautado pela plenivalência de vozes.

Outro aspecto importante destacado por Bakhtin diz respeito ao fato de que o mundo de Dostoiévski, se olhado de uma perspectiva monológica, “pode afigurar-se como um caos” e a construção de seus romances como algum “conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização” (2008, p. 6). A compreensão da meta artística de Dostoiévski, a partir da formulação da noção de polifonia, no entanto, confere profunda organização a obra.

Esse destaque feito pelo filósofo desautoriza algumas críticas a ele dirigidas, segundo as quais a obra polifônica se caracterizaria por uma falta de unidade. Conforme Morson e Emerson (2008, p. 249) esclarecem, pelos critérios de Bakhtin, “a polifonia requer um tipo diferente de unidade”, que só pode ser compreendida se abandonarmos nosso modo monológico de pensar.

Essas observações parecem dar margem à hipótese de que a noção de polifonia é formulada a partir da obra de Dostoiévski, para possibilitar a análise de um fazer literário cuja configuração não se enquadra em grades classificatórias pré-determinadas.

No trecho que analisamos até aqui (p. 3 a 7), Bakhtin afirma ter anunciado sua tese sobre a obra de Dostoiévski. Recapitulando, podemos dizer que, na visão de Bakhtin, o que distingue Dostoiévski de outros autores é o fato de ele ter criado um tipo de romance autenticamente polifônico, isto é, um romance em que as vozes do autor e da personagem estão em pé de absoluta igualdade. A estrutura polifônica do romance dostoiévskiano constrói um “mundo polifônico” cuja unidade se faz da diversidade de vozes e consciências autônomas.

O termo polifonia, trazido da música para designar o projeto artístico de Dostoiévski, ganha também uma dimensão filosófica, nomeando o que se poderia dizer, de acordo com Tezza (2003) e Faraco (2009), a utopia bakhtiniana de um mundo, “no qual a multiplicidade

de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis tem direito de cidadania – vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito” (FARACO, 2009, p. 77).

Enunciada a tese, Bakhtin procura desenvolvê-la ao longo de *PPD*, com base em exame das obras de Dostoiévski. Antes, porém, ele discute o modo como a crítica literária interpreta “a peculiaridade fundamental” destacada por ele no fazer artístico de Dostoiévski.

Apresentamos, a seguir, essa discussão, pois, como é comum em Bakhtin, seu pensamento se esclarece no confronto com o pensamento de outros.

3.3.1.2 O diálogo com os críticos literários

Segundo Bakhtin (2008, p. 9), o primeiro a sondar a principal particularidade de Dostoiévski foi o poeta russo Vyatcheslav Ivánov que, apesar de reconhecer o princípio da cosmovisão do romancista, ou seja, o ‘eu’ do outro – o ‘tu és’ e afirmar o “eu do outro não como objeto, mas como outro sujeito”, apresenta uma visão puramente temática desse princípio. Além disso, interpretou o romance dostoiévskiano nos limites do tipo monológico.

O pensador e filósofo S. Askóldov também definiu a particularidade de Dostoiévski, mas permaneceu nos limites da cosmovisão ético-religiosa em termos monológicos. Askóldov observou bem a questão da independência das personagens dostoiévskianas, no entanto, se limitou à análise das particularidades puramente caracterológicas dessas personagens. A respeito disso, Bakhtin deixa claro que:

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes) mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artistícos e mostrá-los como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada (BAKHTIN, 2008, p. 12).

Bakhtin ainda chama a atenção para a liberdade e impressionante independência da personagem em relação ao autor. Todavia, trata-se de uma relativa liberdade, pois isso faz parte de um trabalho artístico determinado, ou seja, “esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo”. Tudo isso faz parte de “procedimentos artísticos especiais de construção do romance, introduzidos pela primeira vez por Dostoiévski (ibid., p. 12-3).

Conforme Bakhtin, um dos maiores especialistas da obra de Dostoiévski, Leonid Grossman, reconhece também a peculiaridade fundamental do escritor russo. O estudioso considera Dostoiévski como o “criador de um tipo novo e originalíssimo de romance” (ibid., p. 14). No entanto, Bakhtin considera que, apesar de sua excelente caracterização descritiva das peculiaridades do romancista, são insuficientes as suas observações. Para Grossman, uma das particularidades da obra do escritor russo consiste em um trabalho especial que unifica os elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance. Bakhtin concorda com o estudioso nesse ponto:

De fato, os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade do romance polifônico (BAKHTIN, 2008, p. 16).

No entanto, Bakhtin diz que Grossman teria que ter relacionado “a unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis” à “multiplicidade de centros-consciências não redutíveis a um denominador ideológico” para chegar “bem perto da chave artística dos romances dostoiévskianos – a polifonia” (ibid., p. 17). Ao analisar o ponto de vista de Grossman sobre as particularidades do romance de Dostoiévski, Bakhtin reforça a ideia de que o romance do escritor russo é dialógico, ou seja, “ele não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (ibid., p. 19).

Outro autor citado por Bakhtin, no primeiro capítulo, é Otto Kaus. Esse autor compartilha da ideia de que as múltiplas posições ideológicas e a extrema heterogeneidade da matéria constituem a peculiaridade fundamental dos romances dostoiévskianos. Mas, segundo Bakhtin, as explicações desse autor também “não mostram o fato mais explicável”.

É necessário mostrar antes de tudo as peculiaridades de construção desse romance multiplanar, despojado da costumeira unidade monológica. Kaus não resolve essa questão. Indicando corretamente o próprio fato da multiplanaridade e da polifonia semântica, ele transfere suas explicações do plano do romance diretamente para o plano da realidade (BAKHTIN, 2008, p. 21).

Bakhtin, ao se referir a V. Komaróvitch, afirma que o erro fundamental desse autor foi reduzir o universo de Dostoiévski a uma “unidade volitivo-emocional enfatizada”, ou seja, o romance dostoiévskiano se desenvolve através do ponto de vista do autor. Os elementos ou fragmentos da realidade satisfazem ao horizonte do autor. Mais uma vez, Bakhtin enfatiza:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Essa passagem reafirma que, para Bakhtin, a polifonia não é apenas a presença das vozes no texto. É sim a presença de vozes que não se misturam e que estão em pé de igualdade com a voz do autor. Neste trecho do capítulo, ele aproveita para esclarecer que a comparação que faz do romance de Dostoiévski com a polifonia musical vale como “analogia figurada”. Assim como novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz, novos problemas também surgem quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual. O importante, segundo Bakhtin, “é não esquecer a origem metafórica do nosso termo” (ibid., p. 24).

Bakhtin afirma ainda que, assim como seus antecessores, B. M. Engelgardt tornou monológico o universo dostoiévskiano. Ainda que tenha percebido a multiplicidade de planos e definido a colocação das ideias, esse autor reduziu a um monólogo filosófico o romance do escritor russo.

Também Engelgardt não percebeu inteiramente a vontade artística de Dostoiévski; observando vários momentos sumamente importantes dessa vontade, ele a interpreta, no conjunto, como vontade monológico-filosófica, transformando a polifonia de consciências coexistentes na formação homofônica de uma consciência (BAKHTIN, 2008, p. 36).

Outro ponto importante a destacar neste capítulo é a referência que Bakhtin faz às “causas e fatores extra-artísticos” que possibilitaram a construção do romance polifônico. Para Bakhtin, Dostoiévski percebeu a multiplicidade de planos e o caráter contraditório da época não de forma subjetiva, mas em um “universo social objetivo” (ibid., p. 30). Com isso, Bakhtin quer dizer que, se o romancista tivesse recorrido a fatos de ordem subjetiva, ele “seria um romântico e teria criado um romance monológico”. E acrescenta: “Neste universo social os planos não são etapas mas ‘estâncias’, e as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo mas um ‘estado da sociedade’” (ibid., p. 30).

A própria época tornou possível o romance polifônico. Dostoiévski foi subjetivamente um partícipe dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo, mudou de estância, passou de uma a outra e neste sentido os planos que existiam na vida social objetiva eram para ele etapas da sua trajetória vital e sua formação espiritual. Essa experiência apenas o ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens e não entre as ideias numa consciência. Deste modo, as contradições objetivas da época determinaram a obra de Dostoiévski não no plano da erradicação individual dessas contradições na história espiritual do escritor, mas no plano da visão objetiva dessas contradições como forças coexistentes, simultâneas (é verdade que de um ângulo de visão aprofundado pela vivência pessoal) (BAKHTIN, 2008, p. 31).

Uma das peculiaridades do romancista destacadas por Bakhtin e que não foi devidamente compreendida ou foi subestimada pelos críticos é que a categoria fundamental da visão artística não é a de formação, mas a de “coexistência e interação”. Ou seja, Dostoiévski “via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo” (ibid., p. 31). Ele “procura captar as etapas propriamente ditas em sua simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las dramaticamente e não estendê-las numa série em formação”. Para o escritor russo “interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal” (ibid., p. 31). Esse dom artístico de ver tudo em interação permitia a Dostoiévski ver coisas múltiplas e diversas onde outros viam coisas únicas e semelhantes, como afirma Bakhtin nesta passagem:

Esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente, que só pode encontrar paralelo em Dante, foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico. A complexidade objetiva, o caráter contraditório e a polifonia da sua época, a condição de *raznotchinets* e peregrino social, a participação biográfica sumamente profunda, e interna da multiplanaridade objetiva da vida e, por último, o dom de ver o mundo em interação e coexistência foram fatores que criaram o terreno no qual medrou o romance polifônico de Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 34).

Bakhtin afirma que as condições da época em que Dostoiévski viveu tornaram possível a polifonia. Vale lembrar que o escritor russo passou por diversos problemas familiares: foi condenado ao fuzilamento - sua pena foi comutada pelo czar na época -, seu pai foi assassinado por servos revoltados contra sua conduta despótica e, além disso, sofreu com a epilepsia por muito tempo. O romancista passou por um período de grandes transformações sociais, em que fatos incomuns e inaceitáveis aconteciam. A intelectualidade russa vivia sob vigilância do Estado ou da Igreja. No entanto, foi nessa conturbada época que surgiram os grandes talentos da literatura mundial. Dostoiévski contrariou as antigas tradições da estética, que exigia uma conformidade entre o material e a forma de elaboração buscando assim uma afinidade entre os elementos construtivos de uma dada construção artística. Ele lançou um desafio ao cânon da teoria da arte. O que mais o interessava era justamente aquilo que faltava no campo de visão de outros escritores, e o que se destacava em suas obras com maior intensidade eram os problemas da época.

A época com suas contradições concretas e a personalidade biológica e social de Dostoiévski com sua epilepsia e sua dicotomia ideológica há muito se incorporaram ao passado, mas o novo princípio estrutural da polifonia, descoberto nessas condições, conserva e conservará a sua importância artística em condições inteiramente diversas das épocas posteriores. As grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram (BAKHTIN, 2008, p. 40).

Para Bakhtin, A. V. Lunatcharski, bolchevique que mais tarde foi comissário da Educação, compreendeu de forma precisa e ampla o problema da polifonia. Ele reconheceu a importância da multiplicidade das vozes no romance do escritor russo, e que essas vozes representam “convicções” ou “pontos de vista acerca do mundo” (ibid., p. 37). Bakhtin ressalta que Lunatcharski está correto ao afirmar que é possível observar alguns elementos ou embriões de polifonia nos dramas shakespereanos. É importante mencionar essa passagem na qual Bakhtin aponta alguns elementos de polifonia encontrados em outros autores:

Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadureceram os embriões da polifonia e que, neste sentido, foi coroada por Dostoiévski. Achamos, porém, que não se pode, absolutamente, falar de uma polifonia plenamente constituída voltada para um fim, pelas seguintes razões. Em primeiro lugar, o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia; o drama pode ter uma multiplicidade de planos mas não pode ter uma multiplicidade de mundos, admite apenas um e não vários sistemas de referência. Em segundo lugar, se é possível falar de multiplicidade de vozes plenivalentes, pode-se fazê-lo apenas em relação a toda a obra de Shakespeare e não a dramas isolados; em essência, há em cada drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo. Em terceiro lugar, as vozes em Shakespeare não são pontos de vista acerca do mundo no grau em que o são em Dostoiévski; os protagonistas de Shakespeare não são ideólogos no sentido completo do termo (BAKHTIN, 2008, p. 38).

Nessa passagem, Bakhtin cita escritores clássicos precursores de Dostoiévski que pertencem “àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadureceram os

embriões da polifonia”. Ou seja, a polifonia já existia, mas “foi coroada por Dostoiévski”. O que ele quer dizer é que aqueles elementos fundamentais encontrados nos romances de Dostoiévski – a imiscibilidade, a equipolência das vozes e a inconclusibilidade – não aparecem plenamente nas obras desses grandes escritores. Um elemento ou outro pode aparecer em uma determinada parte de suas obras, mas em toda a obra (do início ao fim) é somente em Dostoiévski.

De acordo com Bakhtin, as condições sociais da época em que Shakespeare viveu permitiram que ele criasse com muita habilidade personagens independentes. Ou seja, a época facilitou os inesperados choques entre formações sociais, entre as consciências, assim como na época em que viveu Dostoiévski. Dessa forma, muitas ideias e ideologias apareceram lado a lado num único texto.

Outro reconhecido autor é citado por Bakhtin:

Até em Balzac se pode falar de elementos de polifonia, mas só de elementos. Balzac está situado na mesma linha que está Dostoiévski no romance europeu, sendo um dos seus precursores diretos e imediatos. Já se salientaram reiteradas vezes os pontos comuns entre os dois (Leonid Grossman o fez de maneira especialmente precisa e completa) e por isso não é necessário voltar ao assunto. Mas Balzac não supera a objetividade das suas personagens nem o acabamento monológico do seu mundo. Estamos convencidos de que só Dostoiévski pode ser reconhecido como o criador da autêntica polifonia (BAKHTIN, 2008, p. 39).

Bakhtin, ao afirmar, nessa passagem, que “Até em Balzac se pode falar de elementos de polifonia”, volta a admitir que alguns elementos de polifonia podem ser encontrados em outros autores, mas só elementos. Existem pontos comuns entre os dois escritores, mas Bakhtin afirma que Balzac não ultrapassou a costumeira unidade monológica de construção do texto. As personagens em Balzac são simplesmente outros objetos e não outros sujeitos como em Dostoiévski, ou seja, elas são determinadas pela visão do autor.

Passagens como essa autorizam a utilizar o termo polifonia não só para nomear o conjunto de características que constituem o gênero de romance criado por Dostoiévski. Isso implica admitir uma polifonia “autêntica”, em que todos os traços definidores dessa noção estariam contemplados, razão pela qual se pode falar em “romance polifônico”, e “elementos

de polifonia”, que, em maior ou menor número, podem ser encontrados em produções literárias de outros autores. Parece-nos que vista não como uma questão de tudo ou nada, a noção de polifonia ganha um potencial heurístico mais amplo.

Outra particularidade importante que faz parte do processo artístico de Dostoiévski, apontado por Bakhtin, é o caráter dialógico de seus romances. O romance polifônico é “inteiramente dialógico”, ou seja, “há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca” (ibid., p. 47). O pensador enfatiza que as relações dialógicas estão presentes em toda a linguagem humana e em todas as relações e manifestações da vida humana, ou seja, vão muito além das relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente. Continuando, diz ele:

Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo (...) ele construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto (BAKHTIN, 2008, p. 47).

Percebe-se, mais uma vez, que Bakhtin aponta para uma compreensão de polifonia não circunscrita a procedimentos formais, mas como um modo de encarar a relação eu-outro no romance, podendo ser estendida ao discurso não situado no âmbito literário. Definindo-se o discurso como um espaço de luta pelo significado, frente ao qual o autor assume diferentes atitudes, a atitude polifônica é aquela em que as vozes que o compõem não são silenciadas, nem confundidas, mas preservam sua liberdade e independência.

Ao longo deste primeiro capítulo, fica claro que a noção de polifonia como novo tipo de criação artística se refere:

(a) ao conteúdo (ideias/ multiplicidade de consciências com seus mundos), conforme o trecho em que Bakhtin destaca que a obra de Dostoiévski pode ser decomposta em várias filosofias autônomas mutuamente contraditórias, defendidas pelos heróis (2008, p. 3);

(b) à estrutura do romance, sua composição, seu aspecto formal; ao conjunto de procedimentos artísticos especiais de construção do romance, conforme se pode constatar nos seguintes fragmentos: “Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor” (...) “através de todo um conjunto de procedimentos artísticos especiais de construção do romance (2008, p. 12-3).

Em resumo, o romance polifônico constitui-se de um mosaico de concepções filosóficas plenivalentes, em que a voz do autor entra em relação de equipolência com a do herói e a das demais personagens; a inconclusibilidade se coloca como constitutiva do processo criativo; o estatuto do enredo se modifica, isto é, o plano global pré-concebido da obra dá lugar à fragmentação em mundivisões autônomas.

Compreendida como uma categoria técnica para analisar a obra literária, pode-se dizer, então, que a noção de polifonia promove uma mudança na posição do autor em relação ao herói, que acaba por configurar um novo gênero: o romance polifônico, cujas características principais são a plenivalência de vozes e a fragmentação do enredo em diferentes pontos de vista filosófico, defendidos pelas personagens.

Fica nítido no capítulo que acabamos de examinar o destaque conferido por Bakhtin ao processo criativo dostoiévskiano, que faz ouvir as várias consciências imiscíveis, sem fechá-las na consciência do autor. O tom apaixonado com que ele se refere a essa particularidade do romance de Dostoiévski talvez seja responsável pelo desenvolvimento da ideia de que em não sendo polifônica, uma obra tem seu valor literário diminuído. Voltaremos, mais adiante, a essa discussão no capítulo 4.

Até aqui, encontramos múltiplas possibilidades de interpretação do escopo da polifonia em Bakhtin: novo gênero de romance inaugurado por Dostoiévski; categoria técnica, aplicável à produção literária, configurada por um novo modo de compor o enredo e a relação entre autor e herói; estratégia literária constituída por elementos característicos que podem ser encontrados, ainda que não de forma integral, em outras obras, além da de Dostoiévski; categoria analítica que pode ser estendida aos discursos de um modo geral; forma de pensamento, o que leva o conceito a transcender o universo da literatura de Dostoiévski, indo na direção de uma visão de mundo caracterizada pela relação de absoluta igualdade entre as vozes.

A nosso ver, essas visões são constitutivas da noção de polifonia, que pode ser definida como um tipo de estrutura de romance/texto/discurso, caracterizada pela posição especial do autor em relação às personagens/vozes, a partir das quais se *mostra* uma percepção filosófica de mundo.

3.3.2 A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski

A personagem em Dostoiévski é o foco da análise de Bakhtin neste capítulo. Sua atenção está direcionada a três momentos da sua tese: “na relativa liberdade e independência da personagem e de sua voz no plano polifônico, na colocação especial das ideias neste e, por último, nos novos princípios de conexão, que formam o todo do romance” (2008, p. 52).

Bakhtin destaca que o diferencial da personagem em Dostoiévski está no ponto de vista que ela tem sobre o mundo e sobre si mesma. Para o romancista, importa o que o mundo é para a personagem e não o que ela é no mundo. Dessa forma, a personagem requer “métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística” (ibid., p. 53). Ela tem um ponto de vista em relação ao mundo e também sobre si mesma. A autoconsciência é o “dominante artístico da construção da personagem” (ibid., p. 56). Contrariando o modelo tradicional, em que o autor define os traços da personagem de forma integral introduzindo tudo através de seu campo de visão, em Dostoiévski, toda a realidade da personagem se torna elemento da própria consciência dela. Diz Bakhtin:

Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem (BAKHTIN, 2008, p. 55).

Ressaltando a questão da autoconsciência da personagem, Bakhtin afirma que a voz dela não deve se fundir com a voz do autor, pois, se isso acontecer, ou seja, “se não estiver cortado o cordão umbilical que une a personagem ao seu criador, então não estaremos diante

de uma obra de arte, mas de um documento pessoal” (ibid., p. 58). Enquanto no plano monológico a personagem é fechada e seus limites totalmente delineados, isto é, ela vive nos limites de uma imagem definida por meio da visão do autor, em Dostoiévski, a personagem possui uma “relativa liberdade e independência”.

Segundo o pensador russo, a personagem dostoiévskiana é toda uma autoconsciência, ou seja, a sua realidade, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de sua consciência. Em vista disso, esse novo modelo de herói pressupõe uma “nova posição radical do autor em relação ao indivíduo representado” (ibid., p. 65). Bakhtin alerta que:

(...) a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor, o herói não é um “ele” nem um “eu” mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”) (BAKHTIN, 2008, p. 71).

Conforme Bakhtin, a “revolta” do herói contra o seu acabamento literário faz parte também dos procedimentos arquitetônicos do escritor russo. Diferentemente de outros autores, Dostoiévski tenta mostrar a inconclusibilidade do homem, ou seja, as suas personagens lutam contra as definições que os outros fazem de sua personalidade. Essa “revolta” é assim descrita por Bakhtin:

Não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. *No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante*²⁰ (BAKHTIN, 2008, p. 66).

Desse modo, essa nova forma artística consiste em libertar o homem. Segundo Bakhtin, “a ênfase principal de toda a obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do conteúdo, é uma luta contra a coisificação do homem”. Trata-se de uma posição do

²⁰ Grifos do autor.

autor em relação ao herói que “afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói” (ibid., p. 71).

Bakhtin reforça a ideia do distanciamento necessário entre a personagem e o autor. Por meio de uma orientação dialógica, a palavra da personagem se encontra na mais íntima relação com a palavra do autor, no entanto, não se funde com a dela, pelo contrário, conserva inteiramente a sua autonomia enquanto palavra. Essa distância é, segundo Bakhtin, “a única que assegura a autêntica objetividade da representação do herói” (ibid., p. 72). Ao herói é dada a possibilidade de rebelar-se, de revelar-se e auto-elucidar-se. Mas tudo isso é possível dentro de uma relativa autonomia, isto é, o pensador russo deixa claro que a liberdade dos heróis está dentro dos planos artísticos do autor. Ou melhor, Bakhtin intensifica a questão do “caráter positivamente ativo da nova posição do autor no romance polifônico”. E acrescenta: “Seria absurdo pensar que nos romances de Dostoiévski a consciência do autor não estivesse absolutamente expressa” (ibid., p. 77).

De acordo com o pensador, “a consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo”, entretanto, essa consciência é diferente daquela presente no romance monológico.

(...) a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois, a essência delas reside precisamente nessa inconclusibilidade) (BAKHTIN, 2008, p. 77).

Em relação à atividade dialógica do autor do romance polifônico, Bakhtin afirma que é imprescindível uma “atividade dialógica imensa e sumamente tensa”. Segundo ele, “não se exige do autor do romance polifônico uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (...) para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros” (ibid., p. 78).

Sabemos que Bakhtin rejeitava estruturas fechadas abrangentes como únicas possibilidades de tipos de verdade e rejeitava também a identificação da polifonia com o relativismo. Dessa forma, ele enfatiza que:

Não vemos qualquer necessidade de dizer especialmente que o enfoque polifônico nada tem em comum com o relativismo (e igualmente com o dogmatismo). Devemos dizer que o relativismo e o dogmatismo excluem igualmente qualquer discussão, todo diálogo autêntico, tornando-o desnecessário (o relativismo) ou impossível (o dogmatismo). Já a polifonia enquanto método artístico situa-se inteiramente em outro plano (BAKHTIN, 2008, p. 79).

É interessante observar a análise que Bakhtin faz, neste capítulo, do conto *Três Mortes*, de L. Tolstói, ressaltando a posição monológica desse autor. No conto analisado, não existe a relação entre as consciências, ou seja, o que prevalece é o abrangente campo de visão do autor, que “dispõe de um excedente imenso e de princípio em comparação com os campos de visão das personagens” (ibid., p. 80). A função monológica reside exatamente nessa visão conclusiva do campo de visão do autor.

O autor, em Tolstói, avalia a personagem e não leva em consideração uma possível resposta dela a tal avaliação. Segundo Bakhtin, “não se tem a última palavra da personagem”, “esta não pode destruir a sólida base da avaliação autoral à revelia, base essa que dá por acabada a personagem” (ibid., p. 80). Dessa forma, diz ele:

Apesar do caráter multiplanar do conto de Tolstói, nele não há nem polifonia nem contraponto (na nossa acepção). Aqui há apenas um sujeito cognoscente, sendo os demais meros objetos do seu conhecimento. Aqui é impossível um tratamento dialógico das personagens pelo autor, daí a ausência do “grande diálogo”, do qual personagens e autor participem em pé de igualdade, daí haver apenas diálogos objetificados das personagens, composicionalmente expressos no interior do campo de visão do autor (BAKHTIN, 2008, p. 81).

Bakhtin afirma que, apesar das personagens nos romances de Tolstói terem seus campos de visão desenvolvidos, nenhuma das vozes se situa no mesmo plano com a palavra

do autor. Todas as vozes “estão inseridas no todo monolítico-monológico do romance que remata a todas elas, romance esse que, em Tolstói, nunca é um ‘grande diálogo’ como em Dostoiévski” (ibid., p. 82). Continuando, diz Bakhtin:

Dostoiévski nunca reserva para si mesmo o excedente *racional* substantivo mas apenas o mínimo indispensável do excedente pragmático, puramente informativo, que é necessário à condução da narração. Isto porque a existência, no autor, de um substantivo excedente racional transformaria o grande diálogo do romance em um diálogo objetificado acabado ou em diálogo retoricamente representado (BAKHTIN, 2008, p. 83).

O capítulo é finalizado com a análise de um trecho de *Crime e Castigo*, que mostra o “grande monólogo interior” da personagem Raskólnikov. Esse monólogo interior é, segundo Bakhtin, “um magnífico protótipo de ‘microdiálogo’ (ibid., p. 85). Ou seja, nele, “todas as palavras são bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão”. O diálogo penetra no interior de cada palavra, provocando a dissonância das vozes. Bakhtin afirma que, em *Crime e Castigo*, “as vozes não se fecham nem são surdas umas às outras e se refletem reciprocamente (sobretudo nos microdiálogos)” (ibid., p. 86).

O apreço de Bakhtin por essa nova forma de estrutura fica evidente. No entanto, em um de seus primeiros textos, um ensaio inacabado de 150 páginas intitulado por seus editores *Autor e Herói na Atividade Estética*, escrito no início dos anos 20 e inédito até 1975, Bakhtin tinha outra posição em relação à posição autor/personagem. Após se deixar influenciar por Dostoiévski, Bakhtin consagra ao escritor russo a posição de um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Criador de um tipo inteiramente novo de pensamento artístico em que as vozes estão em absoluta igualdade de posições.

Todorov, no prefácio da obra *Estética da Criação Verbal* (2003), chama a atenção para a posição inicial de Bakhtin em relação ao autor e herói em um de seus primeiros escritos. Esse tema, conforme Todorov, estava no centro da atenção do pensador russo já no início dos anos 20, e ao qual ele não cessa de voltar até o fim da vida. Segundo ele, a posição inicial das ideias de Bakhtin:

consiste em dizer que uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor; é o que Bakhtin chama a “exotopia” deste último. A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido (BAKHTIN, 2003, p. XIX).

De acordo com Todorov, alguns autores como Dostoiévski, “esquecem essa lei estética, essa superioridade necessária do autor sobre a personagem, e dão a esta tanto peso quanto ao autor, ou, inversamente, abalam a posição do autor até torná-la semelhante à de uma personagem” (ibid., p. XIX). E acrescenta que aqueles autores que se afastam da norma, ou seja, aqueles que colocam autor e personagens lado a lado podem ter “consequências catastróficas”, pois “já não há, de um lado, a verdade absoluta (do autor) e, do outro, a singularidade da personagem” (ibid., XIX).

No capítulo I da obra *Estética da Criação Verbal* (2003), intitulado *O autor e a personagem*, Bakhtin afirma que o princípio estético consiste em uma pessoa (o autor) englobar completamente a outra (a personagem), completando-a inteiramente e dotando-a de sentido (ibid., p. 3). Essa relação assimétrica e de exterioridade e superioridade são fundamentais no princípio estético de criação.

Bakhtin ressalta também a importância da consciência do autor, ou seja, da consciência que abrange a consciência da personagem. Segundo ele, essa consciência é responsável por concluir a consciência da personagem. É através do *excedente* de visão que o autor conhece e sabe tudo sobre as personagens. Ele consegue ver aquilo que está inacessível a elas e por meio desse excedente de visão e conhecimento do autor “que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (ibid., p. 11).

De acordo com o pensador russo, a consciência da personagem é cercada por todos os lados pela consciência *concludente* do autor. Ele afirma também que “o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem” (ibid., p. 12).

O autor, segundo Bakhtin, é o “agente vivo” da unidade do acabamento. Unidade esta que se opõe à personagem e que possui os elementos ativamente concludentes. Dessa forma, a personagem se torna passiva em relação ao todo que a abrange (o autor) e lhe dá acabamento. O princípio fundamental da relação esteticamente produtiva do autor com a personagem, conforme o pensador russo consiste na:

Relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem (...) abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma (...) (BAKHTIN, 2003, p. 12).

Continuando, diz Bakhtin, “até em nossa vida avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência” (...) (ibid., p. 13). Fica claro que, para o pensador russo, é necessário esse distanciamento, caso contrário ocorrerá um “desvio da relação direta do autor com a personagem”.

De acordo com Bakhtin, existem “três casos típicos de desvio da relação direta do autor com a personagem, que se verificam quando a personagem coincide com o autor na vida, isto é, quando é essencialmente autobiográfica” (ibid., p. 13). O primeiro caso de desvio, segundo Bakhtin, acontece quando a personagem tem o domínio sobre o autor, isto é:

a diretriz-emocional e concreta e a posição ético-cognitiva da personagem no mundo têm tamanha autoridade para o autor que este não pode perceber o mundo concreto apenas pelos olhos da personagem nem deixar de vivenciar apenas de dentro os acontecimentos da vida dela; fora da personagem o autor não consegue encontrar um ponto de apoio axiológico convincente e sólido. Evidentemente, para que venha a realizar-se um todo artístico, ainda que inacabado, são necessários alguns elementos de acabamento; logo, urge colocar-se de algum modo fora da personagem (BAKHTIN, 2003, p. 15).

Bakhtin cita como exemplos desse primeiro caso de desvio quase todas as personagens de Dostoiévski, algumas de Tolstói, de Stendhal, entre outros. Mais tarde, em *PPD*, assevera

que uma das características do romance polifônico do escritor russo é a equipolência das vozes, ou seja, as vozes estão em pé de igualdade. Dostoiévski dá um tratamento dialógico artisticamente organizado à obra. Nesse caso, o autor não fala sobre o herói, mas com o herói. Existe o distanciamento necessário, no entanto, a voz da personagem não tem domínio sobre o autor, ela está na mesma posição que ele. É essa distância, aliás, que assegura a autonomia e a representação do herói.

No segundo caso de desvio, conforme Bakhtin, “o autor se apossa da personagem, introduz-lhe no interior elementos concludentes, a relação do autor com a personagem torna-se parcialmente uma relação da personagem consigo mesma” (2003, p. 18). É o que fazem, por exemplo, autores “pseudoclássicos” como Sumarókov, Knipajnin e Oziórov. Nesse caso, o reflexo do autor dá acabamento às personagens. Trata-se de personagens que são infinitas para o autor, isto é, “tudo está sempre a renascer, reclamando novas e mais novas formas de acabamento que ela mesma destrói com sua autoconsciência” (ibid., p. 18).

Por último, Bakhtin discorre sobre o terceiro caso de desvio, no qual a personagem é autora de si mesma. Aqui, ele deixa claro que esse tipo de personagem “à diferença da personagem infinita do romantismo e da personagem não redimida de Dostoiévski, é auto-suficiente e acaba de forma segura” (ibid., p. 18).

Fizemos esse retorno ao conceito de excedente de visão para melhor dar a ver a mudança de perspectiva da relação autor-personagem em Bakhtin na obra *PPD*. Entendendo como uma das particularidades do romance polifônico a questão das vozes em pé de igualdade, ou seja, uma nova forma artística em que o autor não reserva para si nenhum excedente racional de peso em relação à personagem, percebemos realmente uma mudança de posição nas ideias bakhtinianas em relação à posição autor/personagem.

A concepção estética anterior, ou seja, o princípio da exterioridade e de superioridade era uma condição indispensável à criação artística. Após a influência de Dostoiévski, a exigência da exotopia não é mais mantida, e o escritor russo é, a um só tempo, elevado a uma nova concepção de mundo e de estilo especial de escrita.

3.3.3 A ideia em Dostoiévski

Neste capítulo, Bakhtin trata da colocação da ideia no universo artístico de Dostoiévski. Afirma, primeiramente, que sua análise se limitará à função artística da obra, abstraindo os aspectos contedutísticos das ideias inseridas pelo autor. Em seguida, Bakhtin exalta a originalidade da forma como Dostoiévski inclui a ideia em seus romances. O herói, na obra do escritor russo, além de discursar sobre si mesmo e sobre o seu ambiente, discursa sobre o mundo, ou seja, o herói é um ideólogo. Antes de apresentar as peculiaridades da ideia como objeto de representação artística em Dostoiévski, Bakhtin expõe as características da colocação da ideia no universo monológico.

No romance monológico, o que importa para o autor é que a sua ideia seja expressa no contexto da obra, independente de quem a introduza. Ou seja, “quem e quando a exprime é fato determinado por razões composicionais de comodidade e oportunidade ou por critérios puramente negativos, de modo a que ela não perturbe a verossimilhança da imagem do falante” (2008, p. 88). Dessa forma, a ideia não pertence a ninguém. O herói se torna apenas um “agente dessa ideia-fim” (ibid., p.88).

O universo monológico, segundo Bakhtin, não reconhece a ideia do outro como objeto de representação. As ideias não são representadas e se limitam à consciência do autor. O pensador russo esclarece que, para que uma ideia seja representada, ela precisa estar colocada em oposição a uma afirmação ou negação. No universo monológico, essa forma de colocação das ideias seria impossível, segundo Bakhtin, pois ela “contradiz os próprios princípios básicos desse universo”. Esses princípios vão além da criação artística, pois “são os princípios de toda a cultura ideológica dos tempos modernos” (ibid., p. 89).

A interação entre consciências é, para Bakhtin, impossível no universo monológico. Existe um sujeito que domina a verdade e ensina e outro que comete erros, ou seja, é o diálogo pedagógico que predomina nesse universo. Tudo gira em torno de um agente que é o responsável por todos os elementos significantes da criação ideológica.

O fortalecimento do princípio monológico teve contribuição do racionalismo europeu que pregava o culto da razão única. De acordo com o pensador russo, essa crença na auto-

suficiência de uma consciência nos campos da vida ideológica não é uma teoria criada por um ou por outro pensador, “é isto sim, uma profunda particularidade estrutural da criação ideológica da Idade Moderna, que determina todas as formas externas e internas dessa criação” (ibid., p. 92). No entanto, Bakhtin deixa claro que a ele interessa, em sua análise sobre Dostoiévski, somente as manifestações dessa particularidade na criação literária.

Conforme Bakhtin, na literatura é comum a colocação das ideias no plano monológico. Todas essas ideias, afirmadas ou negadas, se fundem na unidade da consciência do autor que as vê e representa. Continuando, diz ele:

As ideias não-afirmadas são distribuídas entre as personagens, porém não mais como ideias significantes e sim como manifestações socialmente típicas ou individualmente características do pensamento. O autor é o único que sabe, entende e influi em primeiro grau. Só ele é ideológico. As ideias do autor levam a marca de sua individualidade. (...) Daí o acento ideológico único de uma obra; o surgimento de um segundo acento é fatalmente interpretado como uma contradição prejudicial dentro da visão de mundo do autor (BAKHTIN, 2008, p. 92).

Bakhtin chama de “ideologia geradora de formas” esse princípio de representação que é responsável pelas particularidades fundamentais do gênero das obras, ou seja, são essas camadas profundas que “determinam todos os acentos formais, todas as apreciações ideológicas que compõem a unidade formal do estilo artístico e o tom único da obra” (ibid., p. 92).

Após um breve comentário sobre a colocação das ideias no universo monológico, Bakhtin passa a tratar da forma de representação das ideias na criação dostoiévskiana.

De acordo com Bakhtin, “Dostoiévski sabia representar precisamente a ideia do outro, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas simultaneamente a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada” (ibid., p. 94). Dessa forma, no romance polifônico, a ideia se torna “objeto de representação artística”. É através dessa descoberta artística da natureza dialógica da ideia que, por volta de 1846-1847, a imagem de Dostoiévski como grande artista se consolida, segundo Bakhtin.

Para o pensador russo, a ideia é inseparável da imagem do homem, que é seu portador. Esclarece que não é a ideia a heroína dos romances dostoiévskianos e sim o “homem de ideias”. Ao se referir às condições de representação da ideia em Dostoiévski, Bakhtin destaca, primeiramente, a falta de acabamento e solução das personagens. Ou seja, “só o inacabado e inexaurível ‘homem no homem’ poderia ser homem de ideia, cuja imagem se combinaria com a imagem da ideia plenivalente” (ibid., p. 96). Esta seria a primeira condição da representação da ideia.

Em todas as personagens de Dostoiévski “há uma ideia grandiosa e não resolvida”. Todas elas precisam “resolver uma ideia” e é “nessa solução da ideia que reside toda a vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens” (ibid., p. 97). Concluindo, diz Bakhtin: “a imagem do herói é indissolúvel da imagem da ideia e inseparável dele”.

A segunda condição da criação da imagem da ideia em Dostoiévski é a grande capacidade que Dostoiévski tem em perceber a natureza dialógica do pensamento humano, isto é, a compreensão da ideia como um acontecimento vivo, que aparece no ponto de contato entre duas ou mais consciências. Bakhtin compara a ideia ao discusso, ou seja, assim como o discurso “a ideia quer ser ouvida, entendida e respondida por outras vozes e de outras posições” e também é dialógica como o discurso (ibid., p. 98).

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a ideia (BAKHTIN, 2008, p. 98).

Bakhtin expõe o modo peculiar da criação de ideias em Dostoiévski: “ele criava imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ele na própria realidade, ou seja, ideias que já têm vida ou que ganham vida como ideia-força” (ibid., p. 100). O escritor russo tinha o “dom genial” de escutar o diálogo de sua época, ou melhor, escutar a sua época como um grande diálogo. Segundo Bakhtin, Dostoiévski captava as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas.

Ele auscultava também as vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as ideias dominantes, principais (oficiais e não-oficiais), bem como vozes ainda fracas, ideias ainda não inteiramente manifestadas, ideias latentes ainda não auscultadas por ninguém exceto por ele, e ideias que apenas começavam a amadurecer, embriões de futuras concepções de mundo (BAKHTIN, 2008, p. 101).

De acordo com Bakhtin, Dostoiévski, no diálogo de seu tempo, escutava tanto as vozes-ideias de um passado mais próximo (dos anos 30-40) quanto de anos mais distantes. E também tentava adivinhar as vozes-ideias do futuro. Desta forma, “no plano da atualidade confluíam e polemizavam o passado, o presente e o futuro” (ibid., p. 101). Mas Bakhtin assevera que Dostoiévski não criava as suas ideias a partir do nada, ou seja, nunca “as inventava”. Dessa forma, é possível encontrar “protótipos” para as imagens das ideias nos romances dostoiévskianos. Bakhtin cita alguns exemplos de ideias desenvolvidas por outros artistas que talvez tenham inspirado Dostoiévski. Ele salienta também que não se trata das “fontes” do escritor russo mas precisamente de “protótipos” reelaborados de maneira livre.

Bakhtin chama a atenção também para a diferença que existe entre Dostoiévski autor de romances e novelas, e Dostoiévski jornalista político e pensador. Em determinados artigos, o escritor russo publicou ideias filosóficas, filosófico-religiosas, político-sociais e outras. Tratavam-se de “ideias próprias afirmadas em forma sistêmico-monológica ou retórico-monológica (propriamente publicitária)” (ibid., p. 103), ou seja, são as próprias ideias afirmadas do escritor. No entanto, “quando as ideias de Dostoiévski-pensador entram no seu romance polifônico, mudam a própria forma de sua existência, transformam-se em imagens artísticas das ideias” (ibid., p. 103). Ou seja, as ideias transformam-se em imagens artísticas e “tornam-se inteiramente dialógicas e entram no grande diálogo do romance em ‘absoluto pé de igualdade’ com outras imagens de ideias” (ibid., p. 103).

O pensador russo assegura que as personagens são participantes equipolentes do grande diálogo polifônico. E que as ideias monológicas que Dostoiévski expressa em seus artigos são “meros protótipos de algumas imagens de ideias nos seus romances”. Por isso, diz Bakhtin: “é absolutamente inadmissível substituir pela crítica dessas ideias-protótipos monológicas a autêntica análise do pensamento artístico polifônico de Dostoiévski” (ibid., p. 104).

Outra peculiaridade da “ideologia geradora de formas”²¹ de Dostoiévski apontada por Bakhtin é que, para o escritor russo, “não é a ideia particular corretamente limitada, uma tese ou afirmação que constitui a última unidade indivisível, mas o ponto de vista integral, a posição total do indivíduo” (ibid., p. 104-5). Por mais paradoxal que seja, Dostoiévski não pensava através de ideias e sim de pontos de vista, de consciências, de vozes. Segundo Bakhtin, cada ideia representa o homem em seu todo. Em Dostoiévski, pensar “implica interrogar e ouvir, experimentar posicionamentos, combinando uns e desmascarando outros” sem, no entanto, fundir as vozes como ocorre no universo monológico.

Conforme Bakhtin, fazem parte do enfoque ideológico de Dostoiévski “um mundo de consciências que se elucidam mutuamente e um mundo de posicionamentos semânticos conjugados do homem” (ibid., p. 110). Dessa forma, não é a ideia de Dostoiévski que prevalece e sim a ideia de outro homem e sua palavra. É precisamente essa orientação para a voz do outro e a palavra do outro que caracterizam a ideologia geradora de formas de Dostoiévski.

A ideia do autor não deve ter na obra uma função todo-elucidativa do mundo representado mas deve inserir-se nesse mundo como imagem do homem, como um posicionamento entre outros posicionamentos, como palavra entre outras palavras. Esse posicionamento ideal (a palavra verdadeira) e sua possibilidade devem estar ao alcance dos olhos mas não devem colorir a obra como tom ideológico pessoal do autor (BAKHTIN, 2008, p. 111).

Sintetizando as questões abordadas neste capítulo, temos que o romance polifônico, conforme afirma Bakhtin, não se contrói com uma só ideia, como nas outras formas de romance. Observamos que, para Bakhtin, Dostoiévski é original em sua forma precisa de representar a ideia do outro. O escritor russo consegue isso preservando-lhe toda a plenivalência ao mesmo tempo em que consegue manter a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com a sua própria ideologia.

O herói dostoiévskiano não é somente um discurso sobre si mesmo, ele é um discurso sobre o mundo, é um ideólogo. De acordo com Bakhtin, é característica em Dostoiévski a

²¹ De acordo com Bakhtin, “na ideologia geradora de formas de Dostoiévski faltavam justamente os dois elementos básicos sobre os quais se assenta qualquer ideologia, isto é, a *ideia particular* e o *sistema concreto* uno de ideias” (2008, p. 104).

fusão artística entre a vida do indivíduo e a sua visão de mundo. Isso reforça a nossa ideia de que a polifonia tem um contorno mais amplo, ou seja, não se trata apenas de um modo de engendrar o romance, mas também de uma concepção filosófica de mundo, uma forma de pensamento que leva o conceito a transcender o universo da literatura de Dostoiévski, indo na direção de uma visão de mundo.

Logo no início, Bakhtin faz uma breve comparação entre a colocação da ideia na obra de Dostoiévski e no universo monológico, ou seja, em todas as obras de outros escritores. Ao se referir aos princípios da colocação das ideias em Dostoiévski, Bakhtin usa os seguintes argumentos:

Essa fusão da palavra do herói sobre si mesmo com sua palavra ideológica sobre o mundo *eleva*²² consideravelmente o valor semântico direto da auto-enunciação, *reforça-lhe a capacidade interna de resistência a qualquer acabamento externo*. A ideia ajuda a auto-consciência a afirmar a sua *soberania* no universo artístico de Dostoiévski e *triumfar* sobre qualquer imagem neutra rígida e estável (BAKHTIN, 2008, P. 89).

No segmento citado, a argumentação do filósofo pode dar margem a que se entenda a polifonia numa conotação positiva, como podemos verificar nas palavras e expressões destacadas. Em seguida, Bakhtin dá indícios de que, no universo monológico, a ideia não tem significação plena, isto é, ela é colocada de maneira simples e sem um objetivo maior:

No universo artístico monológico, a ideia, colocada na boca do herói representado como imagem sólida e acabada da realidade, *perde*²³ *fatalmente*, seu valor direto, tornando-se o momento da realidade, predeterminado por um traço desta, idêntico a qualquer outra manifestação do herói. É uma ideia típico-social ou característico-individual ou, por último, *um simples gesto intelectual*, uma mímica intelectual de sua personalidade espiritual. A ideia deixa de ser ideia para tornar-se *simples característica artística* (BAKHTIN, 2008, p. 88).

²² Grifos nossos.

²³ Grifos nossos.

Em outras passagens encontramos novamente esses indícios: “ela [a ideia] é apenas colocada em sua boca assim como poderia ser colocada na boca de qualquer outro herói” (ibid., p. 88) ou “O herói é apenas um simples agente dessa ideia fim” (ibid., p. 88). Afirmações como essas reforçam a interpretação da polifonia como traço positivo, que coloca a obra de Dostoiévski em posição superior em relação a outras criações artísticas. Voltaremos mais adiante, a discutir esse aspecto.

Bakhtin faz uma crítica aos princípios do monologismo ideológico, que “encontrou na filosofia idealista a expressão mais nítida e teoricamente precisa” (ibid., p. 89). Nesse modelo, a unidade da consciência é indivisa e única. Segundo Bakhtin, no monologismo filosófico, não existe uma “interação substantiva de consciências, razão pela qual é impraticável um diálogo substantivo”. É a expressão de uma consciência, na qual todos se subordinam e se reúnem em todos os campos da vida ideológica. No entanto, deixa claro que seu interesse, naquele momento, são as manifestações dessa particularidade na criação literária.

O inacabamento é condição necessária para a representação da ideia. Em todas as personagens de Dostoiévski há uma ideia grandiosa e não resolvida. E é justamente na busca de solução para essa ideia que reside toda a vida autêntica e a própria falta de acabamento dessas personagens. Outra condição destacada por Bakhtin é o profundo conhecimento que Dostoiévski tem da natureza dialógica da ideia. Ou seja, ele “conseguiu ver, descobrir e mostrar o verdadeiro campo da vida da ideia” (ibid., p. 98). Segundo Bakhtin, “o pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra” (ibid., p. 98).

Bakhtin ressalta também a capacidade que Dostoiévski tem de escutar o diálogo de sua época, ou seja, escutar ideias dominantes, vozes reconhecidas, bem como vozes fracas ou vozes-ideias latentes, que não foram ainda escutadas por ninguém exceto por ele. Além disso, ele é capaz de escutar as vozes-ideias do futuro, tentando adivinhar no diálogo a réplica ainda não pronunciada (2008, p. 101).

3.3.4 Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski

Bakhtin inicia o quarto capítulo afirmando que “nem o herói, nem a ideia e nem o próprio princípio polifônico de construção do todo cabe nas formas do gênero, do enredo e da composição do romance biográfico, psicológico-social, familiar e de costumes” (2008, p. 115). Ou seja, a obra de Dostoiévski não cabe nas formas que dominavam na literatura de sua época. Comparada à obra de grandes escritores como Turguiêniev, Tolstói, a de Dostoiévski pertence a outro tipo de gênero totalmente diferente e estranho a esses autores.

O pensador russo enfatiza que nos romances de Dostoiévski não pode haver o enredo biográfico normal, pois neste o enredo se baseia inteiramente em aspectos sociais e caracterológicos e na personificação real do herói, enquanto que naquele o herói não é personificado nem pode personificar-se. O romance polifônico de Dostoiévski, conforme Bakhtin, “se constrói sobre outro enredo e outra composição e está relacionado a outras tradições do gênero na evolução da prosa literária europeia” (ibid., p. 116).

Bakhtin concorda com alguns críticos que afirmam existir uma relação formal importante entre as particularidades da obra de Dostoiévski e as tradições do romance de aventura europeu. Entre o herói do romance de aventura e o herói de Dostoiévski “existe uma semelhança formal importante para a construção do romance”. Trata-se de “uma semelhança muito superficial e muito grosseira, porém suficiente para tornar os heróis dostoiévskianos possíveis agentes do enredo aventureiro” (ibid., p. 116).

Também não se pode dizer quem é o herói aventureiro. Ele não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento. Uma imagem definida como essa tornaria pesado o tema do romance de aventura, limitaria as possibilidades da aventura. Tudo pode acontecer com o herói aventureiro e este pode ser tudo. [...] O herói aventureiro, como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem (BAKHTIN, 2008, p. 116).

As relações no romance sócio-psicológico, biográfico, familiar e de costumes são, conforme Bakhtin, a base sólida de todas as relações do enredo. Ou seja, as relações desse tipo de romance são sempre de herói com herói, não como indivíduo com indivíduo, mas como pai com filho, marido com mulher, rival com rival. As relações estão de acordo com as classes sociais, camadas sociais, isto é, a casualidade, segundo Bakhtin, está excluída. O herói

nesse tipo de romance é um ser personificado e situado na vida. O enredo cria e conclui essa relações de reciprocidade entre as consciências.

Já no enredo do romance de aventuras a situação é diferente. Bakhtin afirma que “O enredo de aventura não se baseia no que é o herói e no lugar que ele ocupa na vida mas antes no que ele não é e que, do ponto de vista de qualquer realidade já existente, não é pré-determinado nem inesperado” (ibid., p. 119). O enredo de aventura está a serviço da ideia, como explica Bakhtin:

Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de experimentar a ideia e o homem de ideia, ou seja, o “homem no homem”. Isso permite combinar com a aventura gêneros que, pareceria, lhe eram estranhos como a confissão, a vida, etc (BAKHTIN, 2008, p. 119-20).

3.3.4.1 Breve digressão histórica sobre as fontes de Dostoiévski

Com o intuito de mostrar que a combinação do “caráter aventureso com a aguda problematidade, o caráter dialógico, a confissão, a vida e a pregação” têm suas raízes na remota Antiguidade, Bakhtin abstrai temporariamente Dostoiévski para se dedicar exclusivamente à análise dessa tradição até as suas fontes. Ele afirma que “essa digressão histórica nos ajudará a entender de modo mais profundo e mais correto as peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski, que, em essência, até hoje quase não foram elucidadas pelos seus críticos” (ibid., p. 120). Além disso, essa questão, segundo Bakhtin, tem uma importância mais ampla para a teoria e a história dos gêneros literários.

A respeito da natureza do gênero literário, Bakhtin enfatiza que ela reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. E acrescenta importantes considerações sobre o gênero, que servem tanto para os gêneros literários quanto para qualquer outro. A teoria dos gêneros discursivos²⁴, a qual ele desenvolverá mais

²⁴ Segundo Bakhtin, “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

detalhadamente em *Os gêneros do discurso* e mais ainda em *O método formal nos estudos literários*, recebe aqui um importante esclarecimento:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*²⁵. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento (BAKHTIN, 2008, p. 121).

Daí por diante, Bakhtin recupera as fontes do romance polifônico posicionando-as no final da Antiguidade Clássica e na época do Helenismo, períodos nos quais “se formam inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico” (ibid., p. 121).

Segundo Bakhtin, estão incluídos nesse campo do sério-cômico os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (ion de Qui, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipeia” (como gênero específico) e outros. O pensador ressalta também a profunda relação desses gêneros com o folclore carnavalesco. E acrescenta que, mesmo variando em grau, “todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais” (ibid., p. 122).

Ainda teorizando as particularidades dos gêneros do sério-cômico, Bakhtin põe em relevo um tema perseguido por ele por várias décadas: a carnavalização. Destaca o pensador a “poderosa força vivificante e transformadora” da cosmovisão carnavalesca, ou seja, é o “fermento carnavalesco” que distingue as tradições do sério-cômico de outros gêneros.

²⁵ Grifos do autor.

Bakhtin aponta também a “enorme importância desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária, que gravita em torno do romance e se desenvolve sob a sua influência”. Além disso, ele acrescenta que “é no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski” (ibid., p. 124).

Dois gêneros determinantes do campo sério-cômico são destacados: o diálogo socrático e a sátira menipeia. Em primeiro lugar, Bakhtin apresenta o “diálogo socrático” como um gênero específico e amplamente conhecido em seu tempo e cita alguns filósofos ilustres que escreveram esses diálogos: Platão, Xenofonte, Antístenes, Ésquines, Fédon e outros. Os “diálogos socráticos” desenvolvem-se em base carnavalesco-popular, sobretudo no estágio socrático oral de seu desenvolvimento (ibid., p. 124). Segundo Bakhtin, os “diálogos socráticos” consistiam em “recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração” (ibid., p. 124).

Em seguida, Bakhtin apresenta a “sátira menipeia” como um gênero carnavalizado.

Ele ressalta a unidade e a integridade orgânica e interna desse gênero, ou seja, “dotado de capacidade interna, o gênero da menipeia possui simultaneamente grande plasticidade externa e uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes” (ibid., p. 136). Dessa forma, ela incorpora gêneros como a diatribe, o solilóquio e o simpósio.

Para o pensador russo, as peculiaridades de gênero da menipeia²⁶ e dos gêneros cognatos relacionados a ela estão muito próximas das particularidades de gênero da obra de Dostoiévski.

²⁶ Bakhtin oferece catorze características típicas da menipeia. Entre elas, ele enfatiza um elemento cômico intensificado, uma nova liberdade em relação às restrições da literatura memorialista e da lenda estabelecida, um uso mais ousado das situações fantásticas no texto e verdades interrogadas, o cenário de ideias em locais apropriados (espécie de “naturalismo de favela”). Os heróis menipeanos não têm nenhum status para defender e só temem não ter acesso à variedade da vida. Todas as questões puramente acadêmicas caem por terra: nessas circunstâncias, mesmo as questões éticas últimas são práticas. Muitas sátiras menipeias são construídas com três planos. “Terra/Olimpo/Mundo inferior”, porque a fantasmaticidade experimental do gênero requer a observação a partir de um ponto de vista inusitado. Estados anormais como os sonhos peculiares e a insanidade tornam-se modos de explorar as complexidades da personalidade multinivelada, “o homem não serve para enfraquecer ou destruir a “totalidade épica ou trágica do homem” e para criar a possibilidade de diálogo consigo mesmo. Outros traços do gênero são tudo quanto se relaciona com esse ataque à “totalidade épica”. Cenas de escândalo e comportamento inconveniente abundam; contrastes pronunciados, oximoros e mudanças de estado abruptas são

Trata-se, efetivamente, do mesmo universo de gênero, observando-se, entretanto, que na *menipeia* ele se apresenta na etapa inicial de sua evolução, ao passo que em Dostoiévski atinge o apogeu. Já sabemos, porém, que o começo, isto é, a *archaica* do gênero, conserva-se em forma renovada também nos estágios superiores de evolução do gênero. Além disto, quanto mais alto e complexo é o grau de evolução atingido pelo gênero, tanto melhor e mais plenamente ele revive o passado (BAKHTIN, 2008, p. 138).

A questão que surge é a seguinte: “Poderíamos concluir que Dostoiévski partiu direta e conscientemente da *menipeia* antiga?”. É o que Bakhtin questiona. Em relação a isso, ele é categórico: “Absolutamente!” Dostoiévski, segundo Bakhtin, não foi um “estilizador” de gêneros antigos (ibid., p. 138). O pensador observa, então, que “a diferença mais importante consiste em que a *menipeia* antiga ainda desconhece a polifonia. Como o ‘diálogo socrático’, a *menipeia* antiga podia apenas preparar algumas condições de gênero para o surgimento da polifonia” (ibid., p. 139).

Na sequência do mesmo capítulo, Bakhtin trata do problema do carnaval e da carnavalização da literatura. Segundo ele, o carnaval - em seu sentido de conjunto e todas as suas variadas festas, ritos e formas de tipo carnavalesco-, é um dos mais complexos e interessantes problemas da história da cultura (ibid., p. 139). Deixa claro, porém, que seu propósito é tratar apenas do problema da carnavalização, isto é, da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero. Com isso, ele quer dizer que:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem

comuns. Gêneros inseridos e um acréscimo de poesia (geralmente parodiada) ajudam a criar uma totalidade “multitonal”. E, por fim - lembrando o enfoque de Bakhtin na tensão entre corporificação e potencial, tão característica das formas carnavalizadas -, há a tendência a misturar uma paixão por questões correntes e tópicas com sequências vibrantes de utopia social (MORSON; EMERSON, 2008, p. 511-2).

da literatura que *chamamos carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 2008, p. 140).

Bakhtin defende que há quatro categorias carnavalescas específicas: em primeiro lugar, *o livre contato familiar entre os homens*, ou seja, “os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca”. Em segundo, *a excentricidade*, “organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”. Em terceiro, *a familiarização*, ou seja, “a livre relação familiar estendida a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas”. E, por último, *a profanação*, que está relacionada aos “sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (ibid., p. 141).

Essas categorias, segundo Bakhtin, não são simples ideias abstratas sobre a igualdade e a liberdade, de inter-relação de todas as coisas ou da unidade das contradições, são, isto sim, “ideias concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia” (ibid., p. 141). Essa passagem nos revela que, por muito tempo, essas categorias carnavalescas exerceram enorme influência na literatura “em termos de forma e formação de gêneros”.

Bakhtin cita a coroação-destronamento (os dois ritos inseparáveis, pois separados perdem o sentido) como rituais que se transformaram em literatura, “e com eles enredos respectivos e situações de enredo adquiriram profundidade simbólica e ambivalência ou a relatividade alegre, a leveza carnavalesca e a rapidez das mudanças” (ibid., p. 143).

Um dos elementos inseparáveis da “sátira menipeia” e de todos os gêneros carnavalizados é, segundo Bakhtin, a paródia. Ela é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia) e, sendo assim, própria dos gêneros carnavalizados. O autor acrescenta que “o parodiar é a criação do duplo *destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Tudo tem a sua paródia, ou seja, um lado cômico, “pois tudo renasce e se renova através da morte”.

Outro elemento bastante frequente na literatura carnavalesca apontado por Bakhtin é a presença dos duplos parodiadores e eles aparecem com frequência nos romances de Dostoiévski. Nos termos de Bakhtin: “quase todas as personagens principais dos romances dostoiévskianos têm vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras” (ibid., p. 146).

Bakhtin chama a atenção para a imensa influência que os festejos de tipo carnavalesco tiveram no desenvolvimento de toda a cultura, inclusive na literatura, e que até hoje não foram suficientemente avaliados e estudados vigorosamente. A passagem a seguir resume bem o ponto de vista do pensador em relação à influência carnavalesca na literatura:

A cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descoroação, das mudanças e trocas de trajes, a ambivalência carnavalesca e todos os matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a elogioso-injuriosa, etc. – penetraram a fundo em quase todos os gêneros da literatura de ficção (BAKHTIN, 2008, p. 149).

No entanto, “a partir do século XVII, a vida carnavalesco-popular entra em declínio: chega quase a perder seu caráter universalmente popular, cai vertiginosamente seu peso específico na vida das pessoas, suas formas se empobrecem, degeneram e simplificam-se” (ibid., p. 149). Com isso, “resultaram a mudança e a dispersão do carnaval e da cosmovisão carnavalesca” e também “a perda do autêntico caráter universalmente popular de rua” (ibid., p. 150).

Bakhtin finaliza essa digressão no campo da história dos gêneros afirmando que “são essas as fontes antigas, os “princípios” (“archaika”) daquela tradição do gênero cujo apogeu foi a obra de Dostoiévski”, ou seja, “esses ‘princípios’ se mantêm em forma renovada na obra dostoiévskiana” (ibid., p. 155).

3.3.4.2 O gênero em obras-chave de Dostoiévski

Após concluir o estudo sobre a tradição do gênero polifônico, Bakhtin passa a analisar algumas obras-chave de Dostoiévski quanto ao gênero. São elas: os contos *Bobok*, *Sonho de um homem ridículo*, *Ela era doce*, *Memórias do subsolo*, *Uma anedota ordinária*, e os romances *Crime e Castigo*, *O idiota*, *Os demônios*, *O adolescente*, *Os irmãos Karamazov*. Durante essa trajetória, Bakhtin vai sinalizando os elementos que incluem Dostoiévski em uma renovação dessa tradição.

Ao se referir aos contos *Bobok* (1873) e *Sonho de um homem ridículo* (1877), Bakhtin afirma que eles podem ser “denominados menipeias quase na rigorosa acepção antiga do termo, tão nítida e plena é a manifestação das peculiaridades clássicas desse gênero que neles se observa” (ibid., p. 157). Além disso, ele assevera que essas duas obras mostram de maneira precisa a essência de gênero da arte de Dostoiévski, que “tende para a menipeia e para os gêneros dela cognatos”. E acrescenta:

Em várias outras obras (*Memórias do Subsolo*, *Uma criatura dócil* e outras), manifestam-se outras variantes da mesma essência do gênero, mais livres e mais distantes dos protótipos antigos. Por último, a menipeia se introduz em todas as grandes obras de Dostoiévski, sobretudo nos seus cinco romances maduros, e introduz-se nos momentos mais essenciais, decisivos desses romances. Daí podermos dizer, sem evasivas, que a menipeia dá, em verdade, o tom de toda a obra de Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 157).

O pensador russo ao abordar a questão das possíveis fontes do gênero em Dostoiévski aponta que:

A essência de cada gênero realiza-se e revela-se em toda a sua plenitude apenas naquelas suas diversas variações que se formam no processo de evolução histórica de um dado gênero. Quanto mais pleno for o acesso do artista a todas essas variações, tanto mais rico e flexível será o domínio que ele manterá sobre a linguagem de um dado gênero (pois a linguagem de um gênero é concreta e histórica) (BAKHTIN, 2008, p. 162).

Dostoiévski, segundo Bakhtin, conhecia profundamente todas as possibilidades do gênero da menipeia, “era dotado de um senso excepcionalmente profundo e diversificado

desse gênero”. Além disso, “é provável que Dostoiévski conhecesse também a menipeia de Sêneca” (ibid., p. 163). O escritor russo também era um profundo conhecedor das menipeias de Diderot, Voltaire, Hoffmann e Poe. Ou seja, conforme Bakhtin, Dostoiévski conheceu ou pode ter conhecido “diversas variações da menipeia, gênero muito plástico, rico em possibilidades, excepcionalmente adaptado para penetrar nas ‘profundezas da alma humana’ e para uma colocação arguta e clara dos ‘últimos problemas’” (ibid., p. 165).

3.3.4.3 Dostoiévski e a carnavalização

A última análise feita por Bakhtin neste capítulo se refere à influência da carnavalização na obra de Dostoiévski. Segundo o pensador, esse fenômeno é “bem mais amplo do que a menipeia, tem fontes complementares de gênero e por isto requer um exame especial” (ibid., p. 180). Assim como influenciou a maioria dos escritores do século XVIII e XIX, a carnavalização influenciou também o escritor russo.

De acordo com Bakhtin, durante muito tempo, o carnaval, suas formas e símbolos se concentraram em diversos gêneros literários, fundiram-se com todas as particularidades e se tornaram inseparáveis deles. Nos termos de Bakhtin: “É como se o carnaval se transformasse em literatura, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução” (ibid., p. 181). E nessa passagem de uma forma a outra, ou seja, quando “transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram em poderosos meios de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e formas são dotadas de uma força excepcional” (...) (ibid., p. 181).

O pensador russo chama a atenção para a importância de se conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor:

Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das relações de gênero em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma (BAKHTIN, 2008, p. 181).

As principais fontes da carnavalização da literatura dos séculos XVII, XVIII e XIX foram, segundo Bakhtin, os escritores renascentistas, principalmente Bocaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen. Em relação a essas fontes, Bakhtin esclarece:

(...) não nos interessa a influência de autores individuais, obras individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência da própria tradição do gênero, transmitida através dos escritores que arrolamos. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce e renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição. Interessa-nos - usemos a comparação - a palavra linguagem e não o seu emprego individual num determinado contexto singular, embora, evidentemente, um não exista sem o outro (BAKHTIN, 2008, p. 183).

Em Dostoiévski, a tradição também é renovada, conforme nos diz Bakhtin. Ou seja, “é singularmente assimilada, combina-se com outros momentos artísticos, serve aos fins artísticos especiais do autor (...)” (ibid., p. 184). Para Bakhtin, existe uma combinação orgânica entre a carnavalização e todas as peculiaridades do romance polifônico.

A principal diferença entre a primeira e a segunda edição de *PPD* é a considerável ampliação do capítulo 4, que apresenta reflexões sobre os pensamentos de Bakhtin em relação ao carnaval nos anos 1930 e 1940. Antes de finalizar a análise do capítulo, apresentamos brevemente algumas diferenças entre as duas edições.

3.3.4.4 A ampliação do capítulo na edição de 1963

Na primeira edição de *PPD*, o capítulo 4 apresentava uma simples discussão, em nove páginas, sobre as funções do enredo de aventura em Dostoiévski. Já, na edição de 1963, essa discussão do enredo de aventura “serve de mera introdução a um novo e importante excursão sobre a sátira menipeia, o folclore e a memória dos gêneros - claramente o fruto de várias décadas de trabalho de Bakhtin sobre a carnavalização e a história do romance” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 103).

Na edição de 1963, Bakhtin inclui teorias do gênero que havia desenvolvido nas três décadas anteriores, justificando assim a sua longa digressão a propósito das formas carnavalescas na literatura ocidental. Ele afirma que Dostoiévski percebeu “o rico ‘potencial’ dessas formas melhor do que qualquer outro escritor precedente e descobriu um modo de desenvolver ao máximo esse potencial, mediante uma combinação das técnicas tradicionais dos gêneros com sua própria inovação radical - a polifonia” (BAKHTIN, 2008 apud MORSON; EMERSON, p. 312).

Segundo os autores, o capítulo original, “que trata unicamente do enredo de aventura e sua função em Dostoiévski, parece ser uma espécie de esboço inicial para aquela que seria, nos anos 1930, a exposição bakhtiniana do ‘cronótopo de aventura’ na novela grega” (2008, p. 474).

Morson e Emerson chamam a atenção para as notas de Bakhtin na reelaboração do livro sobre Dostoiévski em 1961: “Reelaborar o capítulo sobre o enredo em Dostoiévski. Aventurismo de um tipo especial. O problema da sátira menipeia [...] a praça pública em Dostoiévski. Fagulhas do fogo carnavalesco” (BAKHTIN, 1961 apud EMERSON ; MORSON, p. 476). Ou seja, esse “aventurismo de tipo especial” é, segundo eles, o que Bakhtin desenvolve quando aplica o carnaval ao seu romancista favorito.

As linhas iniciais dessas notas de 1961 podem ser interpretadas de diversas maneiras, conforme afirmam Morson e Emerson. O mais provável é que Bakhtin realmente via o carnaval de Rabelais e as várias formas de “riso reduzido” nas obras de Dostoiévski (ibid., p. 476). Todavia, algumas considerações pragmáticas devem ser levadas em conta. Uma delas razões é que a edição revisada do livro sobre Dostoiévski foi a primeira obra que Bakhtin concordou em preparar para a publicação após a sua “redescoberta”, ou seja, Bakhtin ainda não estava totalmente reabilitado. Tal como apontam os autores:

Seus ensaios sobre a história dos romances escritos durante os anos de exílio, sua dissertação sobre Rabelais e várias palestras que ele proferiu sobre a história literária eram conhecidos dos estudiosos soviéticos, mas não havia como prever quando eles seriam publicados juntos, se é que o seriam. Talvez Bakhtin desejasse, ou tenha sido aconselhado a incluir algumas das suas ideias sobre a história do riso e da cultura popular sob o pretexto de uma “edição revisada”. Combinar manuscritos, em todo caso, era uma prática

comum para Bakhtin, que tinha um senso muito fracamente desenvolvido do ensaio erudito convencional (EMERSON; MORSON, 2008, p. 476).

Morson e Emerson questionam a importância da discussão do carnaval e da sátira menipeia para a estrutura e a lógica do livro como um todo. E apresentam “uma hipótese oportunista” para a maciça inserção de questões sobre o carnaval no livro revisado de Bakhtin:

No início dos anos 60, Bakhtin ainda não via nenhuma possibilidade de ter publicada sua dissertação sobre Rabelais. Ele deve ter considerado prudente apresentar algumas dessas ideias a pretexto de uma “revisão de um livro mais antigo, mesmo à custa da lógica interna e sob o risco de exageração (EMERSON, 2003, p. 241).

Apesar de ter levantado essa hipótese, Emerson (2003) reconhece que o pensador russo tinha mesmo uma simpatia duradoura pelo carnaval:

Bakhtin amava essa ideia e ansiava que estudiosos que ele próprio respeitava aprovassem sua aplicação aos mais diversos campos. Ver, por exemplo, sua carta de 23 de novembro de 1963 a Leonid Pinsky: “Estou agora tratando da renovação de meu ‘Rabelais’ (...) Gostaria muito que me enviasses alguns breves comentários sobre o Capítulo 4 de meu livro sobre Dostoiévski (caso tenhas tido a oportunidade de te familiarizares com ele). Isso é muito importante para meu trabalho sobre ‘Rabelais’” (EMERSON, 2003, p. 241).

3.3.4.5 Considerações finais sobre o capítulo

Chegou o momento de sintetizar o que observamos neste maçizo capítulo.

Inicialmente, a impressão que temos é que se trata de uma obra dentro de outra obra. Melhor dizendo, é como se Bakhtin abrisse parêntesis para falar de outro assunto. O estudo sobre o carnaval está entre o capítulo 3, “A ideia em Dostoiévski”, e o capítulo 5, “O discurso

em Dostoiévski”, cujos conteúdos permanecem inalterados em relação à edição de 1929. Ou seja, parece-nos que o autor interrompe a sequência dos assuntos.

Vimos, no capítulo 4, que, segundo Bakhtin, o tipo de gênero de Dostoiévski se diferencia bastante dos tipos de gênero dos escritores de sua época. Ou seja, o romance polifônico se constrói sobre outro enredo e outra composição e está relacionado a outras tradições do gênero na evolução da prosa literária europeia.

Para entendermos as peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski, o pensador russo afirma ser necessário recorrer a antigas histórias dos gêneros, “que, em essência, até hoje quase não foram elucidadas pelos seus críticos”. Ele justifica a digressão histórica dizendo que “essa questão tem importância mais ampla para a teoria e a história dos gêneros literários” (ibid., p. 120-1).

O autor sustenta que os “diálogos socráticos” e a “menipeia” são variedades que conduzem a Dostoiévski. As particularidades de gênero da menipeia estão bem próximas das peculiaridades de gênero da obra de Dostoiévski, ou seja, estão no mesmo universo de gênero. No entanto, a menipeia apresenta o estágio inicial de sua evolução, enquanto Dostoiévski é considerado o apogeu. Bakhtin deixa claro também que Dostoiévski não partiu direta e nem indiretamente da menipeia antiga. As particularidades de gênero renascem e se renovam na obra dostoiévskiana.

Outra informação relevante apontada por Bakhtin é que a menipeia antiga, por desconhecer a polifonia, apenas podia preparar as condições de gênero para o surgimento da polifonia. Conclui que a caracterização que apresenta da menipeia e dos gêneros cognatos estende-se quase inteiramente às particularidades genéricas da obra de Dostoiévski. E acrescenta que a menipeia dá, em verdade, o tom de toda a obra de Dostoiévski. Os elementos da menipeia estão presentes desde as primeiras obras até os romances. Além disso, ele assevera que todos esses elementos estão subordinados ao plano polifônico do todo romanescos que as abrange, são por ele determinadas e inseparáveis dele.

Bakhtin finaliza o capítulo afirmando mais uma vez que a sua tarefa é mostrar a originalidade singular da poética de Dostoiévski, ou seja, “mostrar Dostoiévski em Dostoiévski”. Vale a pena retomar as palavras finais do pensador:

Ligando Dostoiévski a uma determinada tradição, nós, naturalmente, não limitamos no mínimo grau sequer a profundíssima originalidade e a singularidade individual de sua obra. Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no “diálogo socrático”, nem na “sátira menipeia” antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada essencialmente nessa linha de evolução da literatura europeia. Toda essa tradição, começando com os “diálogos socráticos” e a menipeia, renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico (BAKHTIN, 2008, p. 206).

Destaca-se no excerto acima a consideração de que só Dostoiévski realiza a autêntica polifonia. Se é assim, interpretações como as de Tezza (2003) e Faraco (2003), de que essa noção é pouco produtiva para a análise literária estão plenamente justificadas. De fato, à primeira vista, a argumentação de Bakhtin parece caminhar nessa direção. No entanto, conforme tentaremos mostrar ao longo de nosso estudo, outros desdobramentos podem ser desvelados a partir das palavras de Bakhtin.

3.3.5 O discurso em Dostoiévski

Depois do longo estudo sobre o carnaval, no último capítulo, que já estava incluído na edição de 1929, Bakhtin apresenta, em primeiro plano, novos aspectos e novas funções da palavra. Nesse caminho, faz uma análise minuciosa do discurso do ponto de vista das suas relações com o discurso do outro. Antes de analisar as obras de Dostoiévski, ele traz algumas observações metodológicas, afirmando, principalmente, que o objeto de sua preocupação é o discurso bivocal, que “surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra” (2008, p. 211).

O último capítulo de *PPD* é dividido em quatro itens: 1. Tipos de Discurso na Prosa - O Discurso Dostoiévskiano. 2. O Discurso Monológico do Herói e o Discurso Narrativo nas Novelas de Dostoiévski. 3. O Discurso do Herói e o Discurso do Narrador nos Romances de Dostoiévski. 4. O diálogo em Dostoiévski. Antes de iniciar a análise do discurso

dostoievskiano, Bakhtin apresenta “algumas observações metodológicas prévias” (2008, p. 207).

A seguir, destacamos os pontos que consideramos mais importantes em cada um dos itens para alcançar o objetivo do nosso trabalho, que é o de tentar compreender o alcance do conceito de polifonia em *PPD*.

3.3.5.1. Tipos de discurso na prosa

Bakhtin coloca seu objeto de estudo - o discurso - como pertencente à metalinguística, “subtendendo-a como um estudo - ainda não constituído em disciplinas particulares definidas - daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam - de modo absolutamente legítimo - os limites da linguística” (ibid., p. 207). O autor faz uma distinção entre língua, objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração, e discurso, a língua em sua integridade concreta. Bakhtin não deixa de reconhecer como legítimo e necessário o procedimento da linguística de recortar a língua pela abstração de alguns aspectos da vida concreta do discurso.

Na visão do autor, apesar de a linguística e a metalinguística estudarem um mesmo fenômeno concreto e muito complexo - o discurso - elas têm objetos autônomos e metas próprias, ainda que não excludentes. Segundo Bakhtin, elas “devem completar-se mutuamente e não fundir-se”. O autor reconhece que, “na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência” (ibid., p. 207).

Do ponto de vista da linguística pura, entre o uso monológico e polifônico do discurso na literatura de ficção não se devem ver quaisquer diferenças realmente essenciais. Por exemplo, no romance polifônico de Dostoiévski há bem menos diferenciação linguística - ou seja, diversos estilos de linguagem, dialetos territoriais e sociais, jargões profissionais, etc. - do que em muitos escritores de obras centradas no monólogo, como Tolstói, Píssiemski, Lieskóv e outros falam a mesma linguagem, precisamente a linguagem do autor. Muitos, inclusive L. Tolstói, acusaram Dostoiévski dessa uniformidade da linguagem (BAKHTIN, 2008, p. 208).

A respeito da chamada uniformidade da linguagem, Bakhtin afirma que ela “tem maior significação artística para a criação das imagens objetificadas e acabadas das pessoas”, ou seja, “quanto mais coisificada a personagem, tanto mais acentuadamente se manifesta a fisionomia da sua linguagem (ibid., p. 208). E acrescenta:

No romance polifônico, o valor da variedade da linguagem e das características do discurso é mantido, se bem que esse valor diminui e, o mais importante, modificam-se as funções artísticas desses fenômenos (BAKHTIN, 2008, p. 208).

De acordo com Bakhtin, embora as relações dialógicas façam parte do campo do discurso, elas não pertencem a um campo puramente linguístico do seu estudo. As relações dialógicas fazem parte da metalinguística, “inclusive as relações dialógicas do falante com sua própria fala” (ibid., p. 208). É justamente nessas relações, as quais determinam as peculiaridades de construção da linguagem nas obras de Dostoiévski, que reside o interesse de Bakhtin.

Bakhtin ressalta que as unidades da língua não são dialógicas e sim os enunciados. Ou seja, não há relações dialógicas entre os elementos da língua como os morfemas, as palavras no dicionário e as orações, e sim entre as unidades reais de comunicação. Segundo o autor, a linguística estuda os fenômenos “puramente linguísticos, ou seja, no plano da língua” (ibid., p. 209). Dessa forma, não pode abordar de maneira nenhuma as relações dialógicas entre as réplicas. A esse respeito, Bakhtin ainda adiciona informações importantes:

Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2008, p. 209).

Após discorrer sobre as relações dialógicas, Bakhtin finaliza as suas observações iniciais informando que seu objeto principal de análise é o *discurso bivocal*, “que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra” (ibid., p. 211).

Neste primeiro item do capítulo, Bakhtin trata dos tipos de discurso e faz um breve resumo sobre as particularidades do discurso dostoiévskiano, o qual será abordado minuciosamente nas próximas páginas.

O pensador russo apresenta a *estilização*, a *paródia*, o *scaz*²⁷ e o *diálogo* (composicionalmente expresso, que se desagrega em réplicas) como fenômenos metalinguísticos que têm chamado a atenção de críticos literários e linguistas há muito tempo. Em comum, esses fenômenos têm a palavra com duplo sentido, ou seja, o sentido é “voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, para o discurso de um outro” (ibid., p. 212).

Bakhtin chama a atenção para a importância de uma classificação “completa e definitiva” desses fenômenos para a “compreensão propriamente dita do estilo do discurso da prosa” (ibid., p. 213). No entanto, não nos ocuparemos, neste trabalho, da apresentação de todas as características de cada tipo de discurso, pois vamos dar prioridade à análise do discurso de Dostoiévski feita por Bakhtin com o intuito de encontrar elementos indicadores do que se entende por polifonia.

O primeiro tipo de discurso citado pelo autor é o discurso referencial direto e imediato, ou seja, “o discurso que nomeia, comunica, enuncia, representa - que visa à interpretação referencial, e direta do objeto” (ibid., p. 213). É, caracteristicamente, o discurso do autor. O segundo tipo de discurso, discurso direto das personagens, é o “mais típico e difundido discurso representado e objetificado”. Neste, estão presentes duas unidades de discurso: “a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói”, sendo que o discurso da personagem é elaborado como o discurso do outro, isto é, “é elaborado como objeto da intenção do autor e nunca do ponto de vista da própria orientação dessa personagem” (ibid., p. 214). Já, o discurso do autor, é “elaborado estilisticamente no sentido de sua significação

²⁷ Em nota, o tradutor brasileiro, Paulo Bezerra, apresenta a definição de skaz: “Tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotada de uma forma de discurso própria e sui generis” (Bakhtin, 2008, p. 211-2).

diretamente referencial”. Por último, Bakhtin refere-se a um terceiro tipo de discurso da prosa romanesca. É aquele que em um só discurso aparecem “duas orientações semânticas, duas vozes” (ibid., p. 217), ou seja, a palavra bivocal. Neste tipo encontram-se o discurso parodístico, a estilização e o scas estilizado.

Bakhtin nos diz que “nas narrações de Dostoiévski estão sempre presentes elementos parodísticos de tipo especial” (ibid., p. 222). Esse tipo de discurso é semelhante à ironia e a todo emprego ambíguo do discurso do outro, casos em que “o discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis” (ibid., p. 222). Segundo o autor, é comum encontrarmos o emprego do discurso do outro, principalmente “no diálogo em que um interlocutor muito amiúde repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando-a a seu modo com expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc”. (ibid., p. 223). Ou seja, conforme Bakhtin, esse emprego do discurso do outro é inerente à fala, à condição discursiva, que, juntamente com outros homens, dialogam continuamente. Retomemos as palavras de Bakhtin:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2008, p. 223).

Outro fenômeno destacado pelo filósofo russo é o dialogismo velado, que se diferencia da polêmica velada²⁸. Para explicar melhor esse fenômeno que também está presente em Dostoiévski, ele propõe a seguinte situação:

²⁸ Na polêmica velada, “A ideia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura” (ibid., p. 224-5).

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro (BAKHTIN, 2008, p. 226).

Em relação à análise da prosa, especialmente o romance, Bakhtin afirma que na prática cotidiana “ouvimos de modo muito sensível e sutil todas essas nuances nos discursos daqueles que nos rodeiam, nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal” (ibid., p. 231). Ou seja, de um modo sensível percebemos pequenas mudanças de entonação, a mais leve descontinuidade de vozes no discurso do outro, que é, segundo Bakhtin, “essencial para nós”. E acrescenta: “Todas essas precauções verbais, ressalvas, evasivas, insinuações e ataques são registrados pelos nossos ouvidos e são familiares aos nossos próprios lábios” (ibid., p. 231). O autor vai mais adiante: ele considera impressionante o fato de que “até hoje não se tenha chegado a uma precisa interpretação teórica e a uma avaliação adequada de todas essas ocorrências” (ibid., p. 231).

De acordo com Bakhtin, toda palavra, em qualquer esfera de seu uso, será em última instância bivocal, isso em virtude de o enunciado mais monológico se compenetrar de relações dialógicas em sua interação com os outros enunciados na esfera de sua vida social:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 2008, p. 232).

Após a explanação sobre os tipos de discurso, Bakhtin retorna a Dostoiévski. Vale destacar a passagem a seguir, ainda que um pouco longa, para mostrar as características do discurso dostoiévskiano. Nela, Bakhtin apresenta de forma sucinta o que vai analisar detalhadamente nas obras do escritor russo nas páginas seguintes.

As obras de Dostoiévski impressionam acima de tudo pela insólita variedade de tipos e modalidades de discurso, notando-se que esses tipos e modalidades são apresentados na sua expressão mais acentuada. Predomina nitidamente o discurso bivocal de orientação vária e, além disso, o discurso do outro interiormente dialogado e refletido: são a polêmica velada, a confissão de colorido polêmico, o diálogo velado. Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação. Impressiona, ainda, a alternância constante e acentuada dos mais diversos tipos de discurso. As passagens bruscas e inesperadas da paródia para a polêmica interna, da polêmica para o diálogo velado, do diálogo velado para a estilização dos tons tranquilizados do cotidiano, deste para a narração parodística e, por último, para o diálogo aberto excepcionalmente tenso constituem a inquieta superfície verbal dessas obras (BAKHTIN, 2008, p. 233).

Além disso, Bakhtin destaca a originalidade de Dostoiévski em distribuir de forma especial esses tipos de “discursos bivocais internamente dialógicos” e as “variedades entre os elementos composicionais básicos” (ibid., p. 233). Em seguida, o autor faz uma comparação entre os tipos de discurso presentes no romance monológico e polifônico. Quaisquer que sejam os discursos presentes no romance monológico, entonações e avaliações colocadas pelo autor, eles dominarão todos os demais, constituindo-se num todo “compacto e preciso”. Ou seja, “cedo ou tarde, todas as elucidações pleni-significativas do autor se incorporarão a um centro do discurso e a uma consciência, todos os acentos a uma voz” (ibid., p. 234). Já no romance de Dostoiévski a meta artística é bem diferente. Segundo Bakhtin, o escritor russo “não teme a mais extrema ativação, no discurso bivocal, dos acentos orientados para diversos fins” (ibid., p. 234).

3.3.5.2. O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski

No segundo item, Bakhtin trata das novelas de Dostoiévski, especificamente *Gente Pobre*, *O Duplo* e *Memórias do Subsolo*. Ao analisar *Gente Pobre*, o pensador russo destaca que se trata de uma forma epistolar, ou seja, uma variedade do *Icherzählung*²⁹, com

²⁹ Segundo Bakhtin, “A forma de *Icherzählung* (narração da primeira pessoa) é análoga à narração conduzida pelo narrador. Às vezes, a *Icherzählung* é determinada pela orientação centrada no discurso do outro, às vezes,

predomínio do discurso bivocal de orientação única. No entanto, para Bakhtin, o que importa em sua análise é o discurso do herói como “enunciação monológica do herói e não como discurso do narrador em *Icherzählung*” (ibid., p. 235).

De acordo com Bakhtin, a primeira obra escrita por Dostoiévski já tem como marca a antecipação do discurso do outro, recurso que vai aparecer em toda sua obra posterior. Em *Gente Pobre*, “começa a elaborar-se uma variedade ‘rebaixada’ desse estilo, representada pelo discurso torcido com uma mirada tímida e acanhada e com uma provocação abafada” (ibid., p. 236).

Para o autor, nas primeiras obras de Dostoiévski este tipo de discurso ainda aparece de “forma simples e direta, pois aqui o diálogo ainda não penetrou no íntimo”. Ou seja, “o mundo das personagens ainda é restrito e estas ainda não são ideólogas”. Ainda não há “aquelas complexíssimas evasivas internas que se transformam em verdadeiras construções ideológicas, que aparecem na obra mais tardia de Dostoiévski (ibid., p. 238). A respeito das obras da maturidade do escritor russo, Bakhtin ainda ressalta que:

Todas as enunciações dos heróis do Dostoiévski tardio podem ser convertidas em diálogo, pois todas elas como que surgiram de duas réplicas que se fundiram, embora nelas a interferência de vozes penetre tão a fundo, em elementos tão sutis do pensamento e do discurso que se torna absolutamente impossível convertê-los em diálogo patente e grosseiro (...) (BAKHTIN, 2008, p. 241).

A próxima novela examinada por Bakhtin é *O Duplo*. De acordo com ele, essa novela possui características diferentes, apesar de estar no mesmo meio socialmente típico de discurso. E acrescenta: “a particularidade da consciência e do discurso por nós examinada atinge uma expressão extremamente marcante e nítida como em nenhuma das outras obras de Dostoiévski” (ibid., p. 242). Bakhtin se refere à evidente influência da palavra do outro no discurso da personagem principal Goliádkin.

A marca principal de *O Duplo*, segundo Bakhtin, são os diálogos da personagem principal consigo mesma, isto é, “toda a vida interior de Goliádkin se desenvolve

como ocorre com a narração em *Turguiêniev*, ela pode aproximar-se e, por último fundir-se com o discurso direto do autor (...) (2008, p. 221).

dialogicamente” (ibid., p. 185). Na visão do autor, nessa novela, as vozes ainda não se tornaram plenamente autônomas, ou seja, vozes reais com plenos direitos. Há o que Bakhtin chama de “interferência de vozes”, mas sem o diálogo de consciências que não se misturam.

Alguns elementos como as repetições, as ressalvas e a prolixidade, apontados por Bakhtin, indicam a dissonância das vozes no texto. Para o autor, essas são marcas que assumem uma forma dialógica, ou seja, “tudo reside na reação do outro, na palavra do outro, na resposta do outro” (ibid., p. 246). A mudança de vozes ocorre quase que imperceptivelmente aos olhos do leitor. As reticências e as aspas também são sinais que parecem marcar as réplicas antecipáveis do outro. As aspas, segundo Bakhtin, não são colocadas por acaso, elas são colocadas “de maneira a tornar a transformação especialmente sutil e imperceptível”.

Para Bakhtin, “essa transferência das palavras de uma boca para outra, quando elas conservam o mesmo conteúdo mas mudam o tom e o seu último sentido, constitui o procedimento básico de Dostoiévski” (ibid., p. 249). Esses fenômenos são marcas da construção bivocal, segundo o autor. No entanto, o pensador afirma que, apesar de já existir o contraponto, essa obra ainda não é totalmente polifônica, mas também já não é homofônica. A polifonia, segundo ele, só aparecerá mais tarde nos romances de Dostoiévski.

O autor chama a atenção para a “orientação dialógica” da narração em *O Duplo*. Não há a distância necessária entre o narrador e o herói, ou seja, é como se o narrador estivesse preso ao seu herói, “não pode afastar-se dele para a devida distância a fim de apresentar uma imagem sintetizadora e integral das suas atitudes e ações” (ibid., p. 260). Ao contrário das narrações dos romances tardios de Dostoiévski que “nunca registram os mais ínfimos movimentos do herói, não são absolutamente prolixas e estão totalmente isentas de quaisquer repetições” (ibid., p. 260).

Outro elemento apontado por Bakhtin é a orientação parodística. Segundo ele, nas narrações de *O Duplo* e também nas cartas de Diévuchkin, “estão presentes os elementos da paródia”. E acrescenta: “A introdução do elemento parodístico e polêmico na narração torna-a mais polifônica” (ibid., p. 261).

E, por fim, a última novela examinada por Bakhtin neste item é *Memórias do Subsolo*. Algumas características já são apresentadas de início. Conforme o pensador, trata-se de um

Icherzählung de tipo confessional, ou seja, “estamos realmente diante de uma autêntica confissão, que não entendemos em sentido pessoal” (ibid., p. 263). Nos termos de Bakhtin: “Na confissão do ‘homem do subsolo’, o que nos impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta” (ibid., p. 263). O pensador observa ainda que “na primeira frase o herói já começa a crispá-lo, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente tensa desde o começo” (ibid., p. 263).

“Sou um homem doente...Um homem mau. Um homem desagradável”. Assim começa a confissão. São notáveis a reticência e a brusca mudança de tom depois dela. (...) É aqui que se dá a brusca guinada dialógica, atípica quebra do acento que caracteriza todo o estilo de *Memórias do Subsolo* (BAKHTIN, 2008, p. 263).

Assim como nas novelas anteriormente citadas, *Memórias do Subsolo* “se encontra sob a influência da palavra fortíssima e todo-determinante da palavra do outro” (ibid., p. 265). De acordo com Bakhtin, nessa novela “não há uma só palavra que se baste a si mesma e ao seu objeto, ou seja, nenhum discurso monológico”. Em relação à antecipação das réplicas, Bakhtin assim se pronuncia:

Essa antecipação é dotada de uma peculiaridade estrutural sui generis: tende para outro infinito. A tendência dessas antecipações resume-se em manter forçosamente para si a última palavra. Esta deve manifestar plena autonomia do herói em relação ao ponto de vista e à palavra do outro, sua absoluta indiferença ante o pensamento do outro e a avaliação do outro (BAKHTIN, 2008, p. 265).

Outro recurso usado pelo herói do subsolo, apontado por Bakhtin, é o discurso com evasivas. Ou seja, “é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso” (ibid., p. 269). Vejamos como se dá esse recurso, segundo ele:

a definição confessional de si mesmo com evasivas (a forma mais difundida em Dostoiévski) é, pelo sentido, a última palavra sobre si mesmo, a definição final de si mesmo, mas em realidade ela conta com a apreciação contrária que o outro faz do herói. Aquele que confessa e condena a si mesmo só deseja de fato provocar o elogio e o reconhecimento do outro. Condenando a si mesmo, ele quer e exige que o outro lhe conteste a definição de si mesmo e deixa uma evasiva para o caso de o outro concordar de repente com ele, com a sua autodefinição, com a sua autocondenação, e não usar do seu privilégio de outro (BAKHTIN, 2008, p. 269-0).

Ao contrário das personagens Diévuchkin, de *Gente Pobre*, e Goliádkin, de *O Duplo*, o herói do subsolo é um ideólogo. Segundo Bakhtin, “a polêmica com o outro a respeito de si mesmo é complexificada em *Memórias do Subsolo* pela polêmica com o outro sobre o mundo e a sociedade” (ibid., p. 273). Em cada uma das ideias da personagem sobre o universo, a natureza e a sociedade há a dissonância de vozes, diferentes pontos de vista e apreciações.

3.3.5.3 O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoiévski

Neste terceiro item, Bakhtin afirma que os romances trazem de novo a questão do diálogo, ou seja, os diálogos têm como característica o conflito interior, o apelo pessoal para tudo sobre o que pensa e fala a personagem. Segundo ele, a fala dos heróis, apesar de nos romances se tornar mais complexa e refinada, em linhas gerais, “não é enriquecida por elementos estruturais essencialmente novos” (ibid., p. 275).

O primeiro romance analisado por Bakhtin é *Crime e Castigo*. O discurso monológico da personagem Raskólnikov “impressiona pela extrema dialogação interior e pelo vivo apelo pessoal para tudo sobre o que pensa e fala”. Durante todo o romance a personagem se dirige a si mesmo “tratando-se frequentemente por tu, como se se dirigisse a outro” (ibid., p. 275). As perguntas podem mudar, assim como o tom, mas, segundo Bakhtin, essa estrutura continua a mesma. Nesse sentido, apresentando as peculiaridades do discurso interior de Raskólnikov, Bakhtin esclarece que:

Cada personagem entra em seu discurso interior, mas não entra como um caráter ou um tipo, como uma personagem da fábula do enredo da sua vida (a irmã, o noivo, etc.) e sim como o símbolo de alguma diretriz de vida ou

posição ideológica, como o símbolo de uma determinada solução vital daqueles mesmos problemas ideológicos que o martirizam. (...) Como resultado, seu discurso interior se desenvolve como um drama filosófico, onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real (BAKHTIN, 2008, p. 276).

Outro aspecto relevante apontado por Bakhtin é o de que o herói de Dostoiévski nunca diz “isto eu não vi”, “isto eu não sabia”, ou “isto só me foi revelado mais tarde”, ou seja, seu herói “sabe de tudo e vê tudo desde o começo”. Dessa forma, “são comuns as declarações dos heróis (ou do narrador que fala dos heróis) depois da catástrofe, que mostram que eles já sabiam de tudo antecipadamente” (ibid., p. 277). No entanto, às vezes, as personagens “ocultam de si mesmas aquilo que em realidade já sabem e veem” (ibid., p. 287). Por exemplo, segundo Bakhtin,

Isso se manifesta da maneira mais simples nas ideias duplas que caracterizam todos os heróis de Dostoiévski (inclusive Míchkin e Aliócha). Uma ideia é evidente, determina o *conteúdo* do discurso, a outra é velada, contudo determina a *construção* do discurso, lançando sobre ela a sua sombra (BAKHTIN, 2008, p. 287).

Bakhtin discorre de forma breve sobre o romance *O Idiota*, pois, segundo ele, nesse romance, “quase não há manifestações estilísticas essencialmente novas”. Novamente estão presentes no discurso das personagens as evasivas, a posição ideológica acerca do mundo. O discurso interior da personagem principal Míchkin “também se desenvolve dialogicamente seja em relação a si mesmo, seja em relação ao outro” (ibid., p. 280). Bakhtin chama a atenção para o “discurso penetrante” de Míchkin, ou seja, seu discurso “já é capaz de interferir ativa e seguramente no diálogo interior do outro, ajudando a reconhecer sua própria voz” (ibid., p. 281).

Em *Os Demônios*, Bakhtin se detém na confissão da personagem Stavróguin. O pensador destaca o estilo da confissão, “que é determinado, antes de tudo, pela sua diretriz dialógica interior voltada para o outro”. Assim como a confissão de Hippolit, personagem de *O Idiota*, e a do “homem do subsolo”, a confissão de Stavróguin “é uma confissão com a mais intensa orientação voltada para o outro, sem o qual o herói não pode passar, mas o qual ele

odeia ao mesmo tempo e cujo julgamento não aceita (ibid., p. 284). Bakhtin acrescenta ainda que “sem o reconhecimento e a afirmação pelo outro, Stavróguin é incapaz de aceitar a si mesmo, mas ao mesmo tempo não quer aceitar o juízo do outro a seu respeito” (ibid., p. 284). Em *O Adolescente* ele destaca a narração do herói, que se parece com a narração de *Memórias do Subsolo*. Ou seja, encontramos a “mesma polêmica velada e aberta com o leitor, as mesmas ressalvas, reticências, a mesma introdução das réplicas antecipáveis, a mesma dialogação de todas as atitudes face a si mesmo e ao outro” (ibid., p. 286).

Por fim, Bakhtin reitera que, nas obras de Dostoiévski, “não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas”. Dessa forma, não existe uma forma sólida do herói. De acordo com o pensador russo:

A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. Todas as definições e todos os pontos de vista são absorvidos pelo diálogo, incorporam-se ao seu processo de formação. Dostoiévski desconhece o discurso à revelia, que, sem interferir no diálogo interior do herói, construiria de forma neutra e objetiva a imagem acabada deste (BAKHTIN, 2008, p. 292).

3.3.5.4. O diálogo em Dostoiévski

Neste último item, o pensador reforça a ideia de que, nos romances de Dostoiévski, “tudo se reduz ao diálogo”. Bakhtin destaca tanto essa questão do diálogo, que, em *Os Irmãos Karamazov*, Dostoiévski chegou “ao auge de sua maestria na ciência do diálogo” (2008, p. 300). No entanto, ele esclarece que não é o diálogo representado como um meio e sim como um fim, ou seja, não como o limiar da ação, mas como a própria ação. Tudo acontece por meio do diálogo, sem ele tudo termina. Nas palavras de Bakhtin: “Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (ibid., p. 293).

Em Dostoiévski, o diálogo está fora do enredo, pois ele “independe interiormente da inter-relação entre os falantes no enredo, embora, evidentemente, seja preparado pelo enredo” (ibid., p. 293). A finalidade do enredo é, segundo Bakhtin:

Colocar o homem em diferentes situações que o revelem e provoquem, juntar personagens e levá-las a chocar-se entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato no interior do enredo e ultrapassem os seus limites. Os laços autênticos começam onde o enredo comum termina após cumprir sua função auxiliar (BAKHTIN, 2008, 312).

A essência da ciência do diálogo de Dostoiévski encontra-se, conforme assevera Bakhtin, “na inter-relação do diálogo interior e do exterior composicionalmente expresso” (ibid., p. 295). É um princípio de combinação de vozes, ou seja:

Nos diálogos de Dostoiévski não se chocam e discutem duas vozes monológicas integrais, mas duas vozes fracionadas (em todo caso, pelo menos uma fracionada). As réplicas abertas de um respondem às réplicas veladas do outro. A contraposição, a um herói, de dois heróis entre os quais cada um está ligado às réplicas opostas do diálogo interior do outro é o conjunto mais típico em Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 298).

A essência do diálogo encontra-se, então, na dissonância de vozes: ora predomina uma voz, ora outra, no entanto, nenhuma dessas vozes vence a outra definitivamente. Os acentos se intensificam ou são interrompidos por outras vozes. Nos diálogos podemos encontrar uma “vontade declarada” ou uma “vontade oculta”, insinuações, evasivas, réplicas do diálogo interior. Essas mudanças ocorrem, segundo Bakhtin, muitas vezes “de forma sutil ou surpreendente, e podem se manifestar tanto na palavra quanto numa pausa” (ibid., p. 302).

Após examinar alguns trechos de diálogos de personagens, Bakhtin finaliza afirmando que não esgotou todas as variedades de tipos de diálogo. Entretanto, ele argumenta que os princípios de construção são os mesmos em toda parte.

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é

precisamente a *passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia* de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. A própria distribuição das vozes e sua interação são importantes para Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 310).

Ao final da leitura do último capítulo, alguns aspectos nos chamaram a atenção. Em primeiro lugar, percebemos já no início do capítulo que, ao contrário do que alguns leitores de Bakhtin afirmam sobre a avaliação da posição do pensador sobre a linguística, ele não nega a importância dos estudos propriamente linguísticos, apenas considera que uma abordagem estritamente linguística não contempla o estudo da comunicação verbal. Ao propor o estudo das relações dialógicas, não recusa os estudos propriamente linguísticos, ao contrário, ele os entende correlacionados à perspectiva da metalinguística. Ou seja, ele recomenda aplicar os resultados dos estudos da linguística juntamente com os da metalinguística, deixando claro que as duas disciplinas “devem completar-se mutuamente e não fundir-se” (2008, p. 207).

Nesse capítulo, Bakhtin vai refinando e definindo o objeto discurso e as formas de concebê-lo e abordá-lo. A questão dos tipos de discurso e as formas peculiares de diálogo em Dostoiévski são cruciais para o conjunto do processo criativo do romancista. Ele dedica todo esse capítulo à análise de um tipo especial de relações dialógicas que ele chama de *bivocalidade*.

4 CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSAS SOBRE A NOÇÃO DE POLIFONIA

Após observarmos ocorrências dos termos polifonia e polifônico em cada um dos capítulos da obra *PPD*, chegou o momento de apresentar algumas considerações acerca desse que é um dos principais termos da teoria bakhtiniana e também um dos mais polêmicos.

Na introdução do presente estudo, afirmamos que, na circulação do conceito de polifonia em produções baseadas em Bakhtin, encontramos inúmeras leituras nem sempre consensuais, a partir das quais algumas questões foram levantadas:

- *Polifonia* e *dialogismo*, assim como *polifonia* e *plurilinguismo* são noções que se recobrem?
- A noção de *polifonia* caracteriza um tipo especial de processo criativo realizado por Dostoiévski, o romance polifônico, tendo sua validade restrita a ele?
- A *polifonia* é uma categoria analítica exclusivamente literária ou trata-se de um conceito que se aplica aos discursos de um modo geral?
- Terá a *polifonia* uma conotação necessariamente positiva?
- A *polifonia* é uma categoria filosófica?

- PPD é um estudo sobre a obra de Dostoiévski? Ou uma obra metafilosófica que se insurge contra qualquer tentativa de totalização do sentido?
- A polifonia linguística tem pontos de contato com a noção formulada por Bakhtin?

Acreditamos ter, ao longo do trabalho, respondido, de certo modo, a essas questões. No entanto, é chegado o momento de formular considerações em torno dos dois pontos essenciais que nos propusemos a tratar neste estudo: o escopo da noção de polifonia em *PPD* e sua aplicabilidade a outros autores, além de Dostoiévski.

Reiteramos que não é nossa intenção estabelecer verdades, pois isso iria totalmente contra o pensamento de Bakhtin. Estamos cientes da parcialidade da nossa interpretação.

4.1 Escopo da noção de polifonia

Neste item, apresentamos uma sistematização do estudo feito em cada capítulo de *PPD*, no sentido de definir nossa posição sobre o alcance da noção de polifonia em Bakhtin.

Em primeiro lugar, destacamos que polifonia não se confunde nem com dialogismo, nem com plurilinguismo (ou heteroglossia). Começemos por examinar a relação entre polifonia e dialogismo.

O dialogismo bakhtiniano é um conceito rico e multifacetado, difícil de ser cercado, pois apresenta particularidades que necessitam de um exame minucioso para serem devidamente captadas. Morson e Emerson (2008, p. 67-68) advertem que Bakhtin usa o termo *diálogo* “em tantos contextos e com sentidos tão diversos que muitas vezes a palavra parece desprovida de uma significação clara.” No entanto, há uma espécie de consenso entre seus leitores em definir dialogismo como princípio constitutivo da linguagem, propriedade intrínseca do discurso. Sob essa perspectiva, todo discurso é concebido como essencialmente heterogêneo, tecido por outros discursos, mais ou menos aparentes, que desencadeiam nele diferentes relações de sentido (DI FANTI, 2009, p. 80). Os enunciados são, então, por definição dialógicos.

Mas Bakhtin usa também o termo *diálogo* num segundo sentido, que permite ver certos enunciados como dialógicos e outros como monológicos. Marília Amorim (2001, p. 153) entende que os termos dialógico e monológico, quando aparecem em oposição um ao outro, são categorias de análise para o que é *representado*, isto é, dizem respeito a uma gradação na representação da alteridade. Desse modo, embora intrinsecamente dialógicos (no primeiro sentido), os enunciados apresentam uma tensão entre efeitos monológicos e efeitos dialógicos (no segundo sentido) na distribuição das vozes que o constituem.

O pensador russo faz ainda uso frequente da expressão *relações dialógicas*. Ele nos alerta para não confundirmos as relações dialógicas com o debate ou o simples diálogo face a face. Na concepção do pensador, diálogo tem a ver com não-conclusividade: toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se de outras palavras e está cercada de outras palavras. Embora o termo *diálogo* possa levar a uma significação positiva, ou seja, possa significar “solução de conflito”, “entendimento”, “entrar em consenso”, de acordo com Faraco (2009), as relações dialógicas, tal como concebidas por Bakhtin, “não apontam apenas na direção das consonâncias, mas também das multissonâncias e dissonâncias”. E acrescenta: “Delas pode resultar tanto a convergência, o acordo, a adesão, o mútuo complemento, a fusão, quanto a divergência, o desacordo, o embate, o questionamento, a recusa” (ibid., p. 68).

As relações dialógicas são tratadas no capítulo 5 de *PPD*. Nesse texto, como vimos anteriormente, Bakhtin não nega os estudos linguísticos, pelo contrário, considera-os importantes para compreender as unidades da língua. No entanto, ele alerta que entre as unidades da língua (sons, palavras e orações) não pode haver relações dialógicas. Essas unidades “devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas” (BAKHTIN, 2008, p. 209). Por esse motivo, o filósofo propõe a criação da metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e que tem como objeto o estudo dos enunciados. Se a linguística está habilitada a tratar das relações lógicas, as relações dialógicas são, segundo o autor, objeto da metalinguística.

Quando Bakhtin afirma que o romance de Dostoiévski é totalmente dialógico ele quer dizer que “há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca”. Para ele, só o escritor russo teve a capacidade de escutar relações dialógicas em toda a parte, em todas

as manifestações da vida humana. Dostoiévski “construiu o todo romanesco com o grande diálogo” (2008, p. 47).

Não vamos nos alongar mais nessa discussão, pois apenas nos interessa mostrar que dialogismo, num e noutro sentidos, não é sinônimo de polifonia. Em um primeiro sentido, dialogismo é entendido como um princípio geral que rege a linguagem, diferenciando-se, portanto, de polifonia, vista como uma categoria analítica de textos/discursos com uma propriedade muito particular: a equipolência/imiscibilidade das vozes. Em um segundo sentido, dialogismo é uma forma de representação da voz do outro no enunciado, sem que se coloque, como na polifonia, a necessidade de independência entre essas vozes.

Já o plurilinguismo (plurivocidade/plurivocalidade/heteroglossia) diz respeito ao arranjo de diversas linguagens em inter-relação no discurso. Trata-se da diversidade de vozes sociais e históricas em concorrência na formalização do dizer; das relações dialógicas, relações de sentido que se estabelecem necessariamente entre essas linguagens (DI FANTI, 2009, p. 187).

Faraco (2009) chama a atenção para o fato de que a heteroglossia (ou plurilinguismo) é um termo “muitas vezes tomado equivocadamente, em autores que fazem referência ao pensamento de Bakhtin, como equivalente a polifonia” (ibid., p. 58). Segundo o linguista, polifonia não pode ser confundida com heteroglossia ou plurivocalidade, “que são termos utilizados por Bakhtin para designar a realidade heterogênea da linguagem quando vista pelo ângulo da multiplicidade de línguas sociais (‘o plurilinguismo real’)” (ibid., p. 77). E acrescenta: “É inadequado não distinguir os termos aqui principalmente porque a estratificação socioaxiológica da linguagem não gera necessariamente uma realidade polifônica”.

José Luiz Fiorin, em sua *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2006), esclarece, de forma inequívoca, que a noção de polifonia se diferencia tanto de dialogismo, como de heteroglossia e plurivocalidade:

Observe-se que polifonia é, então, diferente de dialogismo, heteroglossia e plurivocalidade. Dialogismo diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem, que faz um enunciado constituir-se sempre em relação ao outro. Heteroglossia e plurivocalidade concernem à realidade heterogênea da

linguagem e às línguas sociais diversas que circulam numa dada sociedade. A polifonia refere-se à equipolência das vozes. A plurivocalidade não implica a polifonia, embora a polifonia acarrete necessariamente a plurivocalidade. Confundir essas duas realidades é deixar de apreender a dimensão polifônica das vozes (FIORIN, 2006, p. 82).

Feitas essas distinções, passamos a discutir a abrangência da noção de polifonia: trata-se de uma noção restrita à dimensão estética ou se estende também ao âmbito filosófico? Na visão bakhtiniana, a polifonia é um tipo especial de estrutura, a partir da qual um novo tipo de romance é engendrado, fundamentalmente definida por uma mudança na posição classicamente ocupada pelo autor no romance europeu. Nesse novo tipo de estrutura, o autor não se apresenta mais como tendo um excedente de visão em relação às personagens, excedente este que lhe permite completá-las, mas caracteriza-se por colocar sua voz ao lado da voz do herói, coadunando-se com ela e com as vozes plenivalentes de outros personagens.

Ao mesmo tempo, segundo nossa leitura, consideramos haver a possibilidade de se entender a polifonia também como uma categoria filosófica, o que leva o conceito a transcender o universo da literatura de Dostoiévski, indo na direção de uma visão de mundo. Sob essa ótica, a polifonia seria uma nova forma de pensar, que difere dos velhos modelos dominadores que estudam as realidades humanas. Na concepção de Bakhtin, somente Dostoiévski foi capaz de construir esse “mundo novo”.

Faraco (2009) e Tezza (2003) estão de acordo em afirmar que a polifonia se enquadra mais em uma visão de mundo do que em uma categoria técnica. Faraco (2009, p. 77) considera que Bakhtin defende a utopia de um mundo polifônico, ou seja, um mundo em que a “multiplicidade de vozes plenivalentes e de consciências independentes e não fundíveis tem direito a cidadania – vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito”.

Continuando, diz Faraco:

Vivendo num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criada por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma

consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra (FARACO, 2009, p. 79).

Tezza compartilha desse posicionamento sobre o sentido de polifonia em Bakhtin. Segundo o autor (2003, p.182), a leitura fragmentária da obra do pensador russo, responsável pela incompreensão da qual ele, em alguns momentos, foi vítima, é responsável também pelas diversas interpretações de seus conceitos. Para o autor, a polifonia é

uma visão de mundo recriada por Bakhtin a partir do universo de Dostoiévski e diretamente decorrente dele, fortemente influenciada pelo projeto filosófico bakhtiniano dos anos 20, passou a ser tratada como uma régua avulsa de medida de alguma estrutura narrativa, num uso pragmático que não tem sentido para Bakhtin. É um erro de princípio: tratar como ferramenta técnica (por mais sofisticada que seja) o que é substancialmente uma visão de mundo e que só tem significado num conjunto complexo de elementos, com exigências precisas (TEZZA, 2003, p. 182).

Arriscaríamos a dizer que o conceito abrange ambas as dimensões. Isso porque vida e arte não estão separadas em Bakhtin. O excerto abaixo, retirado da conclusão da obra *PPD*, parece confirmar essa interpretação.

Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico* de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, a *consciência pensante do homem* e o *campo dialógico do ser*, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de *posições monológicas*³⁰.

Vale lembrar, nesse sentido, que o pensador russo, em sua obra *Questões de Literatura e de Estética* (1993) deixa claro que o romance é o gênero da fala cotidiana e de suas estratificações, ou seja:

³⁰ Grifos de Bakhtin.

O relato do narrador ou do suposto autor é construído sobre o fundo da linguagem normal, da perspectiva literária habitual. Cada momento da narração está correlacionado com essa linguagem e com essa perspectiva normais, está oposto a elas, por sinal, dialogicamente: como um ponto de vista, uma apreciação a uma apreciação, um acento a um acento (e não como dois fenômenos linguísticos abstratos) (BAKHTIN, 2003, p. 119).

Essa passagem nos revela a definição de romance para Bakhtin. Ou seja, o romance “seria o espaço em que, como no contexto social, a diversidade de linguagens conviveria sob uma certa tensão” (CAVALHEIRO, 2009, p. 106). Dessa forma, o texto literário, para Bakhtin, “não pode ser visto como tendo um sentido fixo, mas como uma encruzilhada de superfícies textuais, como um diálogo de infinitas escrituras e aberturas interpretativas” (ibid., p. 107). Em outras palavras, para o pensador, não existe diferença entre o texto literário e a fala cotidiana, isto é, os dois têm sua origem no espaço social.

Na perspectiva bakhtiniana, a atividade literária não se diferencia substancialmente de todas as práticas e gêneros enunciativos. O que define o seu estatuto, como de resto o de todos os gêneros, é o caráter da sua prática. A literatura tem, como característica interna os instrumentos linguísticos de produção textual, as vozes com que dialoga e, sobretudo, que contextualiza sua produção (CAVALHEIRO, 2009, p. 107).

Em *Estética da Criação Verbal* (2003), no capítulo intitulado *Os estudos literários hoje*, Bakhtin cita Shakespeare para mostrar que os “tesouros dos sentidos” introduzidos pelo dramaturgo e poeta inglês “foram criados e reunidos por séculos e até milênios” (ibid., p. 363). Esses tesouros, segundo Bakhtin,

estavam escondidos na linguagem, e não só na literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura, nos diversos gêneros de formas de comunicação verbalizada, nas formas da poderosa cultura popular (predominantemente nas formas carnavalescas) que se formaram ao longo de milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (dos mistérios, farsas, etc.), nos enredos que remontam com suas raízes à Antiguidade pré-histórica e, por último, nas formas de pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 363).

Bakhtin afirma que “Shakespeare como qualquer artista, não construía suas obras a partir de elementos mortos nem de tijolos, mas de formas já saturadas, já plenas de sentido” (ibid., p. 363). E acrescenta: “os gêneros têm um significado particularmente importante. Ao longo dos séculos de sua vida, os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo (ibid., p. 364). Dessa forma, entendemos que, como todos os gêneros, o romance polifônico é um modo de compreender o mundo e configura uma percepção da experiência. Tudo parece encaminhar para a ideia de que vida e literatura são inseparáveis na visão bakhtiniana.

Dando continuidade a nossa sistematização, destacamos que do deslizamento da palavra polifonia do âmbito artístico para o filosófico, uma dúvida por vezes se instaura: será a polifonia uma noção valorada positivamente? Nossas próximas palavras destinam-se a elucidar essa questão.

Em vários momentos ao longo da obra *PPD*, o tom apaixonado com que Bakhtin se refere a esse princípio de construção criado por Dostoiévski parece indicar nessa direção. Talvez isso possa levar a interpretações de que em não sendo polifônica, uma obra tem seu valor literário diminuído. Por exemplo, Honoré de Balzac é citado por Bakhtin como um autor em cuja obra é possível encontrar somente elementos de polifonia. Em razão disso, Bakhtin afirma que Balzac “não supera a objetividade das suas personagens nem o acabamento monológico do seu mundo” (ibid., p. 39).

Outro autor citado por Bakhtin em *PPD* é o escritor russo Leon Tolstói. Ao analisar o conto *Três Mortes*, Bakhtin conclui que, “apesar do caráter multiplanar do conto de Tolstói, nele não há nem polifonia nem contraponto (na nossa acepção)” (2008, p. 81). Ou seja, Bakhtin afirma que nesse conto “é impossível um tratamento dialógico das personagens pelo autor, daí a ausência do ‘grande diálogo’, do qual personagens e autor participem em pé de igualdade, daí haver apenas diálogos objetificados das personagens (...)” (ibid., p. 81). Ao dizer “apenas diálogos objetificados”, Bakhtin dá a entender que a obra do romancista russo tem seu valor literário enfraquecido por não colocar como equipolentes as vozes do autor e das personagens.

A última afirmação de *PPD* (2008, p. 341) - “É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e

orientar-se ao *modelo artístico de mundo* incomparavelmente mais complexo que ele criou”³¹ - dá margem a que se institua uma interpretação de que, ao buscar uma definição técnica para um novo gênero, Bakhtin acaba produzindo uma apreciação *valorativa* do fazer literário de Dostoiévski. Se a leitura que propomos de que o termo polifonia, em Bakhtin, desliza do âmbito da estrutura do romance para a dimensão de uma dada visão de mundo estiver correta, fica difícil valorar um aspecto sem valorar o outro.

Em relação a essa discussão, sob o olhar de Tezza (2003, p. 228-231), ao querer realçar a novidade da obra de Dostoiévski, Bakhtin acaba contribuindo para o entendimento de que a polifonia é uma categoria de valoração positiva. Se com o conceito de polifonia, ele está também fazendo um elogio a uma nova concepção de mundo, num contexto sociopolítico como o da segunda metade do século XX, caracterizado por movimentos de contestação a regimes totalitários em vários países, não é de estranhar que as características essenciais do romance polifônico - pluralidade de vozes equipolentes – tenham sido identificadas com democracia e o monologismo apareça associado ao autoritarismo.

É nessa direção que seguem os comentários de Paulo Bezerra, reconhecido tradutor da obra de Bakhtin. No texto *Polifonia*, publicado em *Bakhtin Conceitos-Chave* (2008, p. 191), ele afirma que, na perspectiva bakhtiniana, existem duas modalidades de romance: o monológico e o polifônico. Primeiro, ele apresenta alguns conceitos como “autoritarismo e acabamento”, que pertencem à classe de romance monológico e significam verdades inquestionáveis transmitidas por um discurso. A seguir, são trazidos conceitos como *realidade em formação, não acabamento, dialogismo, polifonia*, que pertencem à classe de romance polifônico e representam um “gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui” (ibid., p. 191)

Segundo a reflexão de Bezerra, no romance polifônico, as personagens estão em constante evolução, diferentemente do que ocorre no modelo monológico, em que as personagens são objetos do discurso do autor. No monologismo, o autor é o responsável absoluto pelo processo de criação, ou seja, não existe espaço para outras consciências capazes de falar por si mesmas (ibid. 192). Já na polifonia “a autoconsciência da personagem é o traço

³¹ Segundo Tezza (2003, p. 230), essas palavras podem soar como um “conselho” aos escritores: escrevam obras polifônicas porque elas são superiores às monológicas.

dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma posição radicalmente nova do autor na representação da personagem” (ibid. p. 193).

De acordo com a opinião de Bezerra, á categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não-acabamento, dialogismo, polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui. O autoritarismo se associa à indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo; o acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor. Na ótica da polifonia, as personagens que povoam o universo romanesco estão em permanente evolução.

Parece-nos que, como categoria estética, a noção de polifonia deveria designar um conjunto de características que singularizam a obra de Dostoiévski, sem projetá-la como a única forma de fazer literatura realmente digna de louvor. Na conclusão de *PPD*, Bakhtin (2008, p. 339) faz um esforço nesse sentido. Depois de reafirmar as peculiaridades inovadoras da obra do escritor, ele pergunta: “uma vez descoberto, o romance polifônico suprime as formas monológicas do romance como obsoletas e desnecessárias?” A resposta é “Não, evidentemente”, seguida de toda uma justificativa para mostrar que “o surgimento do romance polifônico não suprime nem limita em absolutamente nada a evolução subsequente e produtiva das formas monológicas de romance” (2008, p. 340), pois “sempre haverá de perdurar e ampliar-se campos da existência humana e da natureza que requerem precisamente formas objetificadas e concludentes, ou seja, formas monológicas de conhecimento artístico” (ibid., p 340). Mas não há como negar que Bakhtin, ao relacionar arte e vida, confere à noção de polifonia um estatuto especial, altamente valorado, o que dá margem a que se projete o romance polifônico acima de todos os outros gêneros.

Em síntese, seja em sua dimensão artística seja como visão de mundo, a polifonia mantém características que a distinguem de outros conceitos bakhtinianos, como os de dialogismo e plurilinguismo, já comentados: a inconclusividade temática, a independência, imiscibilidade e equipolência das vozes no enunciado. Sem esses traços fundamentais, o conceito perde sua razão de ser. Preservada essa especificidade, diríamos que, de acordo com a leitura que fizemos de *PPD*, o termo polifonia pode ser compreendido em diferentes

sentidos no universo bakhtiniano: novo gênero de romance inaugurado por Dostoiévski, caracterizado por um novo modo de compor o enredo e a relação entre autor e herói; categoria técnica, aplicável à produção literária, constituída por elementos característicos que podem ser encontrados integralmente somente em Dostoiévski e de forma não integral, em outros autores; categoria analítica, que pode ser estendida a discursos de um modo geral; visão de mundo radicalmente democrático e pluralista, em que as vozes são independentes e de mesmo valor.

Para prosseguir em nossa caminhada, vamos agora focalizar a questão da aplicabilidade da noção de polifonia, no campo literário, para além da obra de Dostoiévski.

4.2 Aplicabilidade da noção de polifonia

Percorremos até aqui um longo caminho voltado para a elucidação da noção de polifonia no intuito de propor sua aplicabilidade à obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Durante a análise dessa obra, que chegamos a iniciar, algumas inquietações foram surgindo: Qual a relevância de buscar traços característicos de um autor em outro? Não seria antibakhtiniano aprisionar uma obra em modelos reaplicáveis de um autor para outro? Se constatada a presença de elementos de polifonia em *A hora da Estrela*, isso faria dela uma obra superior? Será que o intuito de Bakhtin, ao escrever *PPD*, foi o de criar uma matriz aplicável a toda produção literária? Não estará ele querendo dizer exatamente o contrário, ou seja, que a tarefa do analista é mostrar a originalidade da obra do autor eleito como objeto de estudo?

O enfrentamento dessas questões conduziu nossa reflexão para outra direção. Antes de indicá-la, retornamos à discussão da aplicabilidade da noção de polifonia para que fiquem mais claras as razões da mudança de rota que a nós se impôs.

Começamos por lembrar que, embora Bakhtin mostre que elementos de polifonia são encontrados em obras de autores anteriores a Dostoiévski (Rabelais, Cervantes, Grimmshausen, Shakespeare e outros), reiteradas vezes ele afirma que só o autor de *Crime e Castigo* realizou-a plenamente. Ou seja, elementos de polifonia podem ser encontrados em

outras obras, no entanto, a “autêntica polifonia” só Dostoiévski praticou³². Ao que tudo indica, a noção de polifonia, criada a partir da obra de Dostoiévski, só serve para qualificar o projeto estético desse autor. Seria um contra-senso formular uma teoria para aplicação tão restrita, razão pela qual começamos a suspeitar que a meta de Bakhtin talvez não seja esta.

De qualquer modo, proliferam trabalhos que analisam obras literárias³³ a partir da noção de polifonia. Tezza (2003, p. 230) critica o fato de se querer fazer dessa noção uma “moldura desejável” para análises literárias, ou seja, ele não aceita que, definido o romance polifônico, se vá atrás de outros exemplares de romances polifônicos como vem ocorrendo hoje na área.

Na mesma linha de raciocínio, Faraco (2009) considera que “embora polifonia possa ser tomado à primeira vista como um termo técnico adequado à análise literária (com ele em mãos poderíamos sair por aí à cata de outros autores polifônicos), ele, de fato, é pouco produtivo como tal” (ibid., 78). Um dos motivos é que, embora Bakhtin tenha escrito, nos anos seguintes ao livro sobre Dostoiévski, extensas teorizações a respeito do romance, nunca mais voltou a utilizar ou discutir o termo. Outro motivo é que, ao fim de sua vida, deixa bastante claro, em uma entrevista a Zbigniew Podgórzec, que polifonia é um fenômeno exclusivo de Dostoiévski.

O fato de o conceito não poder ser aplicado a outros autores torna-o improdutivo para o campo literário? Talvez sim, se reduzirmos o trabalho de Bakhtin à tentativa de criar uma categoria de análise que sirva de parâmetro para o estudo de textos literários em geral. Todavia, parece-nos não ser esta a lição que podemos aprender em *PPD*. Assim como os gêneros do discurso não podem ser vistos como arcabouços pré-dados, onde podem ser colocados discursos de diferentes esferas da atividade, porque o gênero se renova em “cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero” (BAKHTIN, 2008, p. 121), a noção de polifonia não deve ser tomada como uma régua pela qual as obras podem ser medidas. Quando Bakhtin afirma querer “mostrar Dostoiévski em

³² Sabemos que a análise bakhtiniana da obra de Dostoiévski é bastante contestada. Contudo, não é nosso objetivo avaliar se a polifonia é um conceito adequado à produção do escritor russo. Para tanto, remetemos a Emerson (2003, p. 164-200).

³³ Não só analistas de obras literárias recorrem ao conceito de polifonia, mas estudiosos do discurso em geral. Vale lembrar, no entanto, que restringimos nosso interesse à literatura.

Dostoiévski” parece indicar que a “teoria” capaz de “explicar” uma obra advém da própria obra.

Se enunciar é assumir uma posição singular na linguagem, cada produção carrega em si as marcas do ato de sua enunciação. Sob essa perspectiva, está excluída a possibilidade de pensar a obra literária como uma matriz a partir da qual outras obras literárias podem ser avaliadas. O autor, quando enuncia, estabelece um funcionamento linguístico-discursivo particular. Sob essa ótica, a análise literária não se restringe à identificação, na obra em estudo, de características previamente determinadas, mas leva em conta o ato de apropriação singular da língua pelo autor no momento e no lugar de sua enunciação.

Bakhtin não aplica à obra de Dostoiévski categorias pré-elaboradas, pelo contrário, cria, a partir dela, as estratégias para analisá-la. Ou seja, em Bakhtin, as categorias de análise emergem da obra e é por seu desvelamento que podem ser encontrados traços singulares de autoria. Sendo assim, é lícito afirmar que *PPD* é um livro sobre o processo criativo (irrepetível) de Dostoiévski, mas que contém em si indicações do que se deve levar em conta no movimento de análise de obras literárias em geral.

Se nosso raciocínio for digno de crédito, podemos acrescentar que todo e qualquer autor é passível de uma análise como a que Bakhtin propôs para Dostoiévski. Desse modo, mais do que transformar a noção de polifonia em categoria de análise, interessa derivar de *PPD* alguns princípios gerais para a análise literária. Acreditamos que, a partir desses princípios, a singularidade de cada obra possa ser captada.

De acordo com um dos sentidos trazidos no *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia* (1999, p. 860), definimos *princípios* como noções básicas e elementares de uma área de conhecimento que fazem compreender propriedades essenciais e características de um dado tópico, e não normas ou regras de ação enunciadas por uma fórmula, estabelecidas para guiar algum tipo de procedimento. Interessa-nos, sobretudo, o sentido de essencialidade contido no termo *princípio*.

A questão que nos colocamos é a seguinte: O que se deve levar em conta na análise de uma obra literária? Nosso propósito é, pois, o de buscar, a partir da observação do percurso de Bakhtin pelo texto de Dostoiévski, subsídios para definir fundamentos básicos que nos

orientem na tarefa de encontrar, na obra que for tomada como objeto de estudo, as particularidades de sua composição.

Passamos a apresentar os princípios de análise de uma obra literária que depreendemos do percurso de Bakhtin em *PPD*.

4.3 Princípios para análise de obra literária

No primeiro capítulo de *PPD*, Bakhtin expõe sua tese sobre a peculiaridade fundamental do romance de Dostoiévski, a polifonia, e examina a literatura crítica sobre a obra do escritor russo. A partir daí, dedica-se a desenvolver seu ponto de vista, demonstrando-o em análises da obra de Dostoiévski. Os pontos que ele destaca para análise são:

- a posição do autor em relação às personagens
- a representação das ideias na obra
- as peculiaridades do gênero, do enredo e da composição da obra
- os tipos de discurso do narrador e da personagem
- os fatores externos que possibilitam a construção da obra

Esse último ponto não constitui um capítulo, mas está indicado no capítulo 1 de *PPD*, em que Bakhtin refere-se à necessidade de observar os fatores extra-artísticos que possibilitaram a construção do romance de Dostoiévski. Não se trata de buscar, na produção literária, os reflexos de uma época, como se o contexto agisse sobre ela de forma determinista. Sabemos que, na visão de Bakhtin, a obra literária, como todo ato de linguagem, reflete e refrata a realidade. Em sua concepção, a refração é uma condição necessária do signo cujas significações não estão asseguradas por formas linguísticas abstratas, tomadas fora da enunciação, nem ocorrem por uma relação transparente entre linguagem e mundo. Sendo assim, quando Bakhtin fala das condições que tornaram possível o aparecimento do romance polifônico, está se referindo aos modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativo do

autor como resultado de sua práxis, que vai “se materializando e se entrecruzando no material semiótico” (FARACO, 2009, p. 51).

A partir dos princípios bakhtinianos, para analisar uma obra, em primeiro lugar, teríamos que conhecer profundamente seu autor, o conjunto de seus livros e as fontes literárias que o influenciaram. É o que Bakhtin faz no maciço capítulo 4 de *PPD* em relação ao romancista russo. De acordo com o filósofo (2003, p. 362), “habitualmente procuramos explicar um escritor e suas obras precisamente a partir de sua atualidade e do passado imediato (habitualmente no âmbito de uma época como a entendemos)”.

Tememos nos afastar no tempo para longe do fenômeno em estudo. Entretanto, uma obra remonta com suas raízes a um passado distante. As grandes obras da literatura são preparadas por séculos; na época de sua criação colhem-se apenas os frutos maduros do longo e complexo processo de amadurecimento. Quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos. O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subsequentes; essa vida se apresenta como um paradoxo qualquer (BAKHTIN, 2003, p. 362).

O exame desses tópicos, no próprio texto de Dostoiévski, faz emergir um modo de compor o romance que é típico de Dostoiévski, designado por Bakhtin pelo termo polifonia. Como afirma Brait (2009, p. 57), “É a obra de Dostoiévski que leva Bakhtin à concepção do romance polifônico e às peças que formam sua arquitetura.” O trabalho de Bakhtin sobre Dostoiévski pode ser considerado exemplar para a crítica literária. Assim, os tópicos que elencamos acima podem ser tomados como princípios orientadores do estudo de uma dada obra. Sua observação permitirá ao leitor derivar particularidades dos modos de composição da obra e dos elementos que formam sua arquitetura singular. Em outras palavras, os princípios derivados de *PPD* têm a função de servir como operadores na análise da obra literária.

Não vamos comentar cada um desses princípios, tendo em vista que o capítulo 3 desta dissertação traz elementos suficientes para que se compreenda seus modos de operacionalização. Apenas para ilustrar, de acordo com o primeiro princípio, na obra selecionada para análise, a posição do autor em relação à(s) personagem(ns) seria observada com base em formulações que Bakhtin faz a esse respeito, não só em *PPD*, mas em outros

textos seus, e também levando-se em conta o que a crítica literária já produziu sobre esse tópico. Como se manifesta o autor/narrador? Ele é onisciente? A personagem tem autonomia diante do autor? Sua voz está em pé de igualdade em relação à voz do autor? As personagens e seus mundos estão unificados, confrontados e mutuamente assimilados no campo de visão uno e na consciência do autor? O autor fala da personagem ou fala com a personagem? A personagem é autoconsciente? Demonstra revolta contra seu acabamento literário? A resposta a essas questões fará aparecer o modo particular como a obra em estudo lida com essa relação e os efeitos dessa especificidade no processo criativo do autor.

Gostaríamos, no entanto, de salientar um aspecto relacionado ao terceiro princípio, por considerarmos que ele ajuda a dar visibilidade à concepção bakhtiniana particular sobre a arte literária.

No capítulo em que trata das particularidades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski, Bakhtin faz uma digressão no campo da história dos gêneros no intuito de observar a extensão da menipeia e dos gêneros cognatos às características genéricas da obra de Dostoiévski. Esse retorno à história e a análise de produções do escritor russo feita posteriormente permitem concluir que, na concepção de Bakhtin, a obra literária se institui como um ato de enunciação profundamente marcado pela singularidade, mas que se sustenta também na repetibilidade, ou seja, ele carrega o traço de determinada tradição. Nesse sentido, é necessário o conhecimento das fontes de gênero do autor em estudo, pois toda obra é lugar de combinação de técnicas tradicionais de gêneros com inovações trazidas pelo autor.

Como em todas as formulações de Bakhtin, reaparece, nesse ponto, como constitutiva da obra literária, a tensão entre o que permanece, isto é, o que cada um herda de seus antecessores, e a singularidade do ato de enunciação literária. Mesmo as manifestações literárias mais inovadoras derivam de uma tradição que deixa nelas seu rastro.

Operacionalizar os princípios bakhtinianos aqui delineados em uma obra permite chegar a uma teorização sobre as peculiaridades artísticas de um determinado autor. Dessa forma, não se cai na armadilha de enquadrar a obra em um paradigma previamente estabelecido, mas deriva-se um modo de fazer literário que é irrepetível e só se realiza naquele autor. É, sem dúvida, tarefa árdua, que requer contato sistemático e abrangente com a

obra. Por esta razão, nos limitamos a apenas indicar a possibilidade de sua execução, reservando, talvez, para estudos futuros a tarefa de efetivamente operacionalizá-la.

Para concluir, com base nos princípios derivados de *PPD*, arriscamos a formular uma proposição com valor axiomático: cada obra, examinada em seu conjunto, contém em si o método que permite analisá-la.

LINHA DE CHEGADA

Para designar nossas considerações finais, tomamos emprestada a metáfora “linha de chegada” de Jefferson Lopes Cardoso (2010, p. 94), preferindo-a em vez de “ponto de chegada”, expressão mais comumente usada quando se encerra uma caminhada. Isso porque o que trouxemos, nesta dissertação, é uma representação, no sentido de “ser a imagem de”, de um percurso pleno de dúvidas e questionamentos que não se esgotam no que aqui escrevemos. Não chegamos a nenhuma “terra prometida”, que possa ser nomeada como “ponto de chegada”. A palavra “linha” parece mais adequada para nomear nosso processo, pois ela se dobra sobre ela mesma, indicando que a reflexão não se encerra, mas retorna para produzir novas reflexões.

O percurso deste trabalho parte do conceito de polifonia de Bakhtin e a ele volta, numa interpretação que o desloca do lugar de “senha para um novo paradigma literário³⁴”, em que habitualmente é colocado. Buscamos elucidar o escopo da noção de polifonia em *PPD*, com a intenção de examinar sua aplicabilidade para além do texto de Dostoiévski. De início, pensamos em analisar a obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, buscando surpreender nela características de polifonia.

Os resultados de nosso estudo apontam que a polifonia é essencialmente um tipo especial de estrutura, a partir do qual um novo tipo de romance é criado, o romance polifônico de Dostoiévski. Além disso, o termo designa uma visão de mundo, caracterizada pela independência, imiscibilidade, equipolência de vozes, diretamente associada à visão de literatura de Bakhtin.

A tentativa de aplicar a noção fora do universo dostoiévskiano nos levou a concluir que a polifonia não pode ser entendida como um padrão unitário para julgamento de obras. Vê-la assim implica obscurecer um dos aspectos mais instigantes da reflexão bakhtiniana sobre a produção literária: a obra decorre de um ato individual que, embora carregue traços da tradição, é profundamente marcado pela singularidade. No entanto, da leitura cuidadosa de *PPD*, princípios de análise podem ser depreendidos cuja generalidade permite o estudo de qualquer obra literária, preservando-se sua singularidade. Em vez de tomar categorias pré-

³⁴ A expressão é de Morson e Emerson (2008).

estabelecidas para verificar sua ocorrência na obra em estudo, o caminho proposto realiza operação inversa, isto é, parte da obra para nela encontrar os modos de sua composição particular.

Nesse sentido, pode-se dizer que a proposta bakhtiniana se inscreve no quadro de uma visão enunciativa de linguagem. Parafraseando as palavras de Émile Benveniste³⁵ (2005, p. 286), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se institui como sujeito”, diríamos, se nossa interpretação merecer crédito, que é na e pela própria obra literária que encontraremos o roteiro para o estudo de sua configuração.

³⁵ Aquele que fundou, no terreno da linguística, o campo da enunciação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Editora Musa, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBISAN, Leci Borges. Um sentido do adjetivo no discurso. In: BARBISAN, Leci Borges (org.). *A construção do sentido no discurso. Cadernos de Pesquisas em Linguística*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, nov. 2006.

BARBISAN, Leci Borges; TEIXEIRA, Marlene. Polifonia: origem e evolução do conceito em Oswald Ducrot. *Organon*. UFRGS. V. 16, n. 32 e 33, 2002. p. 161-180.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia, Intertextualidade*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: São Paulo, 2005.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

CARDOSO, Jefferson Lopes. *Princípios de análise enunciativa na clínica dos distúrbios da linguagem*. Tese de Doutorado. UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010. Orientação: Prof. Dr. Valdir do Nascimento Flores.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A alteridade e seus efeitos na constituição da subjetividade: uma análise enunciativa dos protagonistas kafkianos*. Tese de Doutorado orientada por Ana Cristina de Sousa Aldrigue. Paraíba: UFPB, 2009.

CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. Dialogismo. In: FLORES, Valdir do Nascimento et. al. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 80.

_____. Plurilinguismo. In: FLORES, Valdir do Nascimento et. al. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, p. 187.

- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- EMERSON, Caryl. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1998.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges Elia. *As grandes teorias da lingüística: da gramática comparada à pragmática*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.
- ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, Curitiba, n. 41-42, p. 207-220, 1992-93.
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.