

POLISSENSO E PLURILINGÜISMO NO ROMANCE

Carlos Eduardo NETTO*

Engels afirma ter aprendido mais sobre a França do período que vai de 1816 a 1848 por meio da leitura de Balzac. “do que lendo todos os historiadores, os economistas, técnicos de estatística deste período postos juntos” (apud Della Volpe, 1980, p. 155). Isso nos leva a refletir sobre qual é o tipo de relação existente entre ficção e conhecimento da realidade. Partiremos do pressuposto de que essa relação é um fato, pois a tese de que a obra artística de ficção não teria nada a acrescentar aos seus receptores parece-nos insustentável.

Galvano della Volpe fornece alguns conceitos com os quais podemos dar início às nossas reflexões. O pensador italiano afirma que a obra literária tem, assim como toda obra de pensamento, um caráter cognoscitivo, apresentando-se, ela também, sob a forma de conceitos ou idéias. Trata-se de distinguir entre o modo artístico e o modo científico de conhecer.

Segundo Della Volpe, a diferença entre o discurso científico e o discurso artístico reside no fato de que, no primeiro, as informações exigem uma contínua verificação de sua autenticidade fora do texto em que são apresentadas; no discurso artístico, a verificação deve ser feita exclusivamente por meio de referência aos outros elementos presentes no mesmo texto. Assim, o discurso científico é heteroverificável, enquanto o discurso artístico é autoverificável.

Por exemplo, a presença de um personagem real em obras literárias não exige pesquisas para que se comprove a veracidade das cenas em que ele aparece. É o caso de Napoleão, personagem da *Comédia Humana*, de Balzac, assim como de *Guerra e Paz*, de Tolstói. Ao ler a mensagem que Napoleão envia aos soldados franceses conclamando-os a vencer uma batalha contra os

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP.

russo, indagamos se o imperador teria realmente escrito alguma coisa naqueles termos e em tal ocasião (Tolstói, 1968, p. 304). A dúvida, no entanto, não nos impede de continuar a leitura e de encontrar na própria obra a verdade específica do acontecimento literário, verdade esta que podemos identificar com o preceito clássico de verossimilhança. Porém, se a mensagem de Napoleão fosse transcrita em um livro de história, ela apenas seria aceitável como informação se houvesse a possibilidade de se verificar sua autenticidade em outras fontes historiográficas.

Mas não devemos nos enganar pensando que a literatura exigirá de nós menos empenho na busca de conhecimentos do que a história. Lembremos a sórdida e ao mesmo tempo fascinante cidade de Paris da obra de Balzac. Este autor nos leva a querer saber sempre mais a respeito de uma sociedade hipócrita e cínica — cujas modalidades, aliás, não estão sepultadas, mas atualizadas. Constatamos diferenças de superfície entre aquela época e a atual, e vivenciamos com os personagens as fraquezas que poderiam ser as nossas, dependendo das circunstâncias.

A imensa variedade de questões que uma grande obra literária propõe aos leitores atentos nos conduz a uma outra conclusão de Galvano della Volpe: a de que a especificidade da obra poética ou literária reside no seu caráter polissenso, ou seja, na sua plurivalência semântica. Enquanto o texto historiográfico (científico, portanto) deve desenvolver uma linha única de significação, que estabeleça sua coerência, o texto literário proporciona uma constelação de sentidos. Trata-se de

duas técnicas diferentes do conhecer, ambas igualmente justificadas no âmbito respectivo do comum empenho humano total (ambas como sentido e razão ou imaginação e intelecto e assim por diante), e no entanto cada uma indispensável e insubstituível [grifo do Autor]. (Della Volpe, 1980, p. 118)

Sendo assim, uma técnica cognoscitiva não é superior à outra; Della Volpe prossegue na sua explanação:

Cada uma insubstituível já que, se, por exemplo, certas inesquecíveis névoas londrinas dickensianas (lembradas, recentemente, pelo crítico francês, Gaëtan Picon) devemo-las somente à palavra de Dickens, que se basta a si mesma (ora, que palavra de geógrafo ou historiador, de cientista, em suma, basta-se a si mesma, ou seja, é

verdadeira por si mesma?), por outro lado, devemos ao geógrafo e ao historiador, isto é, a seu discurso semanticamente aberto, a possibilidade de explicação do conteúdo ou significado da palavra no caso particular dickensiano: explicação filológica — notemos — e não verificação, porque esta — a verificação — a palavra dickensiana a tem em si mesma, pelo contexto do discurso fechado (organicidade e aseidade semântica) que a constitui tal como é [grifos do Autor]. (Della Volpe, 1980)

Pode-se perceber que, com essa teoria, combate-se tanto a concepção romântica de obra literária como visão mágica ou mística, quanto o preconceito de que o valor cognoscitivo só pertence às obras científicas.

Sem nos distanciarmos dessa proposição teórica, como podemos constatar o valor polissêmico nas obras narrativas? As névoas londrinas de Charles Dickens constituem um símbolo poético, mas estamos nos propondo detectar o caráter polissenso do gênero romance na sua própria constituição como prosa ou narrativa. Com esse intuito, recorreremos ao conceito de organicidade semântica, o qual, de acordo com Della Volpe, define a forma literária. Compete-nos indicar a maneira pela qual se dá essa organicidade no romance, e o modo segundo o qual a obra desse gênero resulta semanticamente plural.

* * *

O romance foi definido por Mikhail Bakhtin como um gênero no qual é representada a interação de diversas linguagens sociais. Segundo essa abordagem teórica, a do princípio dialógico no romance, mesmo nas obras romanescas em que não se explicita um embate entre linguagens — o que geralmente não é o caso do romance moderno — na verdade se representa algum tipo de resposta a outra linguagem social. Retornando a Della Volpe, propomos que a representação do inter-relacionamento entre as múltiplas linguagens sociais seja considerada a estruturação orgânico-semântica específica do polissenso do romance. Sendo válido esse tipo de abordagem crítica, o valor de uma dada representação linguística em uma obra romanescas será verificado mediante o confronto com elementos oferecidos pelo próprio romance, segundo a teoria do polissenso como organicidade semântica. Tomemos como exemplo o discurso de um personagem de Balzac,

o Duque de Chaulieu, um monarquista, a quem o autor transfere suas próprias idéias políticas (no romance *Memórias de Duas Jovens Esposas*). O trecho seguinte, citado por Paulo Rónai, é uma lição que o personagem transmite a sua filha:

Ao quererem tornar-se uma nação, os franceses renunciaram a ser um império. Ao proclamarem a igualdade dos direitos à sucessão paterna, mataram o espírito de família, criaram o fisco... Estamos entre dois sistemas: ou constituir o Estado pela Família, ou constituir-lo pelo interesse pessoal; a democracia ou a indiferença religiosa, eis a questão em poucas palavras. Pertencço ao pequeno número dos que querem resistir ao que se chama povo, no próprio interesse deste... Todo país que não se baseia no pátrio poder fica sem existência assegurada. Ai começa a escala das responsabilidades e a subordinação que ascende até o rei. O rei somos todos nós! Morrer pelo rei significa morrer por si mesmo, pela própria família, a qual é tão imortal quanto a Monarquia. (Apud Rónai, 1993, p. 29-30)

Assim isolado, esse trecho não passa de um mero discurso reacionário, sem nenhum atrativo; mas, no conjunto da obra em que está inserido, ele adquire seu valor como representação de uma idéia inter-relacionada a outros aspectos (posturas e linguagens) objetivados no texto, pois, como destaca Paulo Rónai,

apesar de toda a habilidade de argumentação do Duque de Chaulieu, os seus princípios não nos convencem, porque a personagem carece de autoridade moral para proclamá-los. Chefe de uma família cujos membros não são ligados entre si por nenhum afeto, é sabidamente enganado pela esposa e ignora quase totalmente o caráter dos próprios filhos, como a vida que eles levam. Assim, pois, no espírito do leitor desprevenido levanta-se logo essa pergunta: quem entende e pratica desta maneira o pátrio poder, como reconstruirá "o Estado pela Família"? Será na imagem da sua própria família que inspirará a sua reforma? (Rónai, 1993, p. 30.)

É fundamental observar que a organicidade técnico-semântica da representação do plurilingüismo social proporciona o questionamento de idéias que são as do próprio autor. Balzac, que se inspirava nos métodos das

ciências naturais e se dizia historiador, recriou artisticamente um mundo que representava o caos da sociedade moderna, em sua imensidade de pormenores. Como autêntico romancista, Balzac exerceu o papel de maestro na representação dessa infinidade de posições sociais, idéias, caracteres e suas respectivas linguagens. Nada escapa ao autor, cuja obra é marcada pela sutileza dos pormenores descritivos. Em *As Ilusões Perdidas*, por exemplo, sofremos com o endomingado Luciano Chardon a humilhação e o ridículo que suas roupas novas lhe causavam, e nos é dado perceber, graças à perspicácia do narrador, que nem os borrifos de lama nas calças brancas retiravam a elegância dos dândis que se exibiam na avenida dos Campos Elísios. Luciano aspirava ardentemente a ser reconhecido pelo sobrenome materno, “um nome ilustre”, Rubempré. Mas logo que chega a Paris — aonde fora atraído pelas promessas da Sra. de Bargeton, que também se mudara da provinciana cidade de Angoulême com o intuito de, em Paris, ser a amante do rapaz — é objeto de desprezo por parte da aristocracia local. Ouvimos a ilustre Marquesa de Espard, prima da Sra. de Bargeton, dizer a esta, “num tom de cólera disfarçada”:

— Minha querida filha, que é que pensa? Espere ao menos que o filho de um boticário se torne realmente célebre para se interessar por ele. A Duquesa de Chaulieu não admite ainda Canalis, que, no entanto, é célebre e é um gentil-homem. Esse rapaz não é seu filho nem seu amante, não é verdade? — acrescentou aquela mulher ativa, lançando à prima um olhar inquisidor e claro. “Que felicidade para mim o ter conservado esse velhaquete à distância e nada lhe ter concedido!”, pensou a Sra. de Bargeton. — Pois bem — tornou a marquesa, que tomou por uma resposta a expressão dos olhos da prima—, deixe-o, é o que lhe aconselho. Arrogar-se um nome ilustre?... mas é uma audácia que a sociedade pune. Admito que seja o de sua mãe; mas pense, querida, que ao rei somente cabe o direito de conferir, por decreto, o nome dos Rubempré ao filho de uma dama dessa casa. Se ela fez um mau casamento, o favor seria enorme, e para obtê-lo seria preciso imensa fortuna, serviços prestados e altíssimos empenhos. Aquelas roupas de lojistas endomingadas provam que o rapaz não é rico nem gentil-homem. Tem um belo rosto, mas me parece bastante tolo, não sabe apresentar-se nem falar; enfim, não é educado. Por que cargas d’água o protege? A Sra. de Bargeton, que renegou Luciano como Luciano a havia renegado consigo mesmo,

sentiu um medo louco de que a prima soubesse a verdade sobre sua viagem.. (Balzac, 1978, p. 104)

Mais uma vez, Balzac nos leva a desprezar justamente aqueles personagens que representam a aristocracia. Como diz Engels, continuando o trecho citado no início deste trabalho:

Certamente Balzac foi politicamente um legitimista; a sua grande obra é uma contínua elegia sobre a inevitável ruína da boa sociedade; todas as suas simpatias são pela classe condenada à extinção. Mas não obstante isso a sua sátira nunca é tão cortante, a sua ironia tão amarga como quando põe em ação justamente os homens e as mulheres com quem simpatiza mais profundamente, os nobres. E os únicos dos quais ele sempre fala com admiração não dissimulada são os seus mais decididos adversários políticos, os heróis republicanos de Cloître Saint Méry, os homens que naquela época (de 1830 a 1836) eram os verdadeiros representantes das massas populares. (Apud Della Volpe, 1980, p. 155)

Fiel ao seu projeto de criar um enciclopédico painel histórico da sociedade francesa de seu tempo, Balzac manteve-se fiel ao fundamento do gênero romance, que é a representação da pluralidade de vozes sociais inter-relacionadas. Em sua obra falaram os nobres, mas também os burgueses, os plebeus arrivistas — como Rastignac (em *O Pai Goriot*) e Luciano —, os operários, os republicanos, os corrompidos e os incorruptíveis e tantos outros tipos. Esse imenso painel da sociedade diz respeito a todo o conjunto da *Comédia Humana*, com seus oitenta e oito títulos, entre romances e contos, mas cumpre lembrar que dentro de cada romance a polifonia também se revela. Em *As Ilusões Perdidas* representam-se os discursos da aristocracia da província e da aristocracia parisiense, a gíria dos tipógrafos, as manifestações cínicas dos jornalistas, dos livreiros e dos agiotas, entre tantas outras vozes sociais. Comentando o manejo da língua francesa realizado por Balzac, Paulo Rónai diz que, nesse romance, ora o autor

nos conduz ao meio de tipógrafos, e imediatamente ouvimos a gíria do ofício: os impressores chamam-se *ours*, os compositores *singes*, à embriaguez dá-se o nome de *soulographie*, ao manuscrito por compor o de *copie*; ora nos faz passar numa sala de redação, e ficamos sabendo o

que é *canard*: um fato que parece verdadeiro, mas que foi inventado para realçar a seção de Diversas Ocorrências; o que é *blaque*: ataque simulado a um livro para atrair a atenção do público; o que é *chantage*, palavra nova na época e agora geralmente conhecida; e também compreendemos que *ne rien avoir dans le ventre* quer dizer “não ter talento”. O mesmo romance nos revela expressões usadas unicamente entre os banqueiros e outras que só têm significação para os lojistas. (Rónai, 1993, p. 95)

Certamente, não é a riqueza vocabular o único fator responsável pela força do estilo de Balzac. Paulo Rónai continua o trecho acima:

Naturalmente, a riqueza léxica não assegura, por si só, o valor artístico de um estilo; mas contribui muito para realçá-lo, quando é completada por outra qualidade que permite ao autor obter efeitos fortes por meio das palavras mais anódinas, mais simples; mas que estão habilmente enxertadas num contexto e dele tiram como que uma energia de posição.

(...)

São assim, por exemplo, as últimas palavras do romance *O Pai Goriot*, quatro palavras insignificantes em si mesmas, que quase nada dizem — *A nous deux maintenant!* —, mas que, pronunciadas como são pelo jovem Rastignac, contemplando do alto da colina do cemitério do Père-Lachaise as luzes de Paris, depois do enterro do infeliz pai Goriot, ganham energia extraordinária. Nelas se manifesta a fria determinação do jovem arrivista que se libertou dos últimos escrúpulos e enterrou suas derradeiras ilusões com o velho Goriot, a quem viu morrer na miséria, renegado pelas filhas, às quais sacrificara tudo o que tinha. (Rónai, 1993)

A frase citada, *A nous deux maintenant!*, inserida no contexto do romance, consiste em uma imagem de discurso. Ela representa a consolidação de uma postura cínica em relação à sociedade corrompida, e serve como emblema do pensamento e da linguagem inerentes a essa posição social, a do arrivista, que já perdeu ilusões e escrúpulos.

Como esta nossa reflexão, partindo das idéias dellavolpianas, enveredou pelo pensamento de Bakhtin (representação do plurilingüismo social como especificidade do romance), citemos algumas palavras do último, que tratam das imagens das diversas “línguas” sociais:

Todas estas linguagens, mesmo quando não são encarnadas num personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado (apenas uma linguagem que não se assemelha a outras pode ser não objetivada) e, por isso, atrás de todas elas, transparecem as imagens das pessoas que falam, em vestimentas concretas sociais e históricas. Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a **imagem de sua linguagem**. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala.

Se o objeto específico do gênero romanesco é a pessoa que fala e seu discurso, o qual aspira a uma significação social e a uma difusão, como uma linguagem especial do plurilingüismo — então o problema central da estilística do romance pode ser formulado como o **problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem**. (Grifos do Autor; Bakhtin, 1993, p. 137-8)

Os comentários e as citações que fizemos constituem um primeiro passo no sentido de reunir elementos que venham demonstrar a plausibilidade da tese de que, especificamente no nível da narrativa, é na representação artística do plurilingüismo social que podemos situar o caráter polissenso, próprio a toda a arte literária. Temos, portanto, dois níveis: um, abrangente, ou seja, o polissenso, referente tanto à poesia quanto à prosa artística; outro, específico a obras literárias em prosa, a saber, a representação artística dos “diálogos” entre discursos. Ativemo-nos a exemplos retirados de romances europeus do século XIX, mas esse campo de estudo é vastíssimo. A espantosa erudição de Bakhtin demonstrou que há gêneros predecessores do romance já na Antigüidade, como os gêneros englobados sob o conceito de “sério-cômico” (Bakhtin, 1993, p. 412).

Não abordamos aqui o aspecto do discurso indireto livre na representação da “linguagem de outrem”. Citamos alguns trechos de discursos diretos, mas, segundo Bakhtin, o plurilingüismo social

também está disseminado no discurso do autor, ao redor dos personagens, criando as **suas zonas particulares** [grifo de Bakhtin]. Essas zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, das diversas formas de

transmissão dissimulada do discurso de outrem, a partir de palavras e pequenos termos espalhados no discurso de outrem, a partir da intrusão no discurso do autor de momentos expressivos alheios (reticências, interrogações, exclamações). Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a do autor. (Bakhtin, 1993, p. 120)

Questões como o “discurso de outrem” e o discurso indireto livre também se encontram desenvolvidas em “Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas” (Bakhtin, 1992, p. 137ss), texto de 1929-30, publicado como se fosse de autoria de Volochinov, discípulo e amigo de Bakhtin¹.

Diante de um material tão extenso, este nosso trabalho terá alcançado sua meta caso tenha esboçado um caminho metodológico a seguir em trabalhos de análise literária ainda por realizar.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo: Editora da Unesp e Hucitec, 1993.
- BALZAC, H. *As ilusões perdidas*. Trad. de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

¹ Existe um trabalho em que Ismael Angelo Cintra analisa o discurso indireto livre em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; o autor demonstra que a unidade discursiva da obra é apenas aparente, pois o discurso indireto livre proporciona a fusão de duas vozes, a do narrador e a do personagem Fabiano, o protagonista não dotado de linguagem articulada (Cintra, 1993).

CINTRA, I. A. Discurso polifônico em *Vidas Secas*. *Revista de Letras* (São Paulo), v.33, 1993.

DELLA VOLPE, G. Della Volpe. In: PEREIRA, W. J. (Org.) *Della Volpe: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980. (Grandes Cientistas Sociais, 14).

RÓNAI, P. *Balzac e a comédia humana*. 3 ed. São Paulo: Globo, 1993.

TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968. v.1.