

# AS MÚLTIPLAS VOZES NAS LEITURAS E RELEITURAS DE BAKHTIN

Marisa Martins Gama KHALIL<sup>1</sup>

- RESUMO: O conceito de leitura e o olhar crítico sobre a literatura ganharam novas perspectivas a partir da concepção dialógica e interacional da linguagem desenvolvida por Mikhail Bakhtin. Este trabalho apresenta uma leitura de alguns textos desse teórico para destacar suas principais idéias, bem como mostrar a maneira dialógica pela qual elas são enfeixadas.
- PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; polifonia; plurilingüismo; discurso; romance; leitura.

um jeito só de viver,  
mas nesse jeito a variedade,  
a multiplicidade toda  
que há dentro de cada um.

Carlos Drummond de Andrade

Parece ironia, hoje, saber que, em 1951, a tese *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média* de Mikhail Bakhtin tenha sido questionada e recusada pela banca examinadora. Não foi preciso muito tempo para que Bakhtin fosse reconhecido nos meios acadêmicos e apontado como um dos principais pensadores do século XX. Esse teórico russo, por ter trabalhado com a natureza dialógica da palavra, vem sendo ponte de passagem para estudos das mais variadas áreas, como a Linguística, a Literatura, a Filosofia, a Pedagogia, a Psicologia, a Antropologia. Ele retirou a palavra da clausura frasal e a observou a partir do dinamismo das construções discursivas e dialógicas.

A partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, o conceito de *leitura* foi resgatado, dando-se relevo às correspondências entre *ler* e *colher*, *recolher*. Julia Kristeva (1974), discípula evidente de Bakhtin, por exemplo, assinala que *leitura* e *escritura* são procedimentos que não devem ser vistos de maneira isolada, já que o autor do texto literário, ao rever de maneira sincrônica o passado e o presente pelas leituras da literatura, da cultura e da História, passa a inscrever seu texto no estatuto da *escritura*-

---

<sup>1</sup> Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

*leitura*. O leitor, por sua vez, no ato da leitura, reelabora o caminho do autor e, por intermédio das lacunas dialógicas do texto, promove uma nova escritura. Assim, ao se tratar de leitura e literatura, é fundamental rever alguns princípios básicos das propostas bakhtinianas.

O presente texto é resultado de leituras e releituras que fizemos dos textos de Bakhtin, no curso *O texto literário como espaço de manifestação de múltiplas vozes*, ministrado pelo Prof. Dr. Arnaldo Cortina, na Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara. Pretendemos abordar alguns conceitos desenvolvidos por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*, e *Estética da criação verbal*. Nossa proposta, aqui, não é resenhar tais livros, mas revisitar alguns pontos dos estudos bakhtinianos e, em alguns momentos, entrelaçá-los a textos de outros teóricos, como Umberto Eco, Wayne Booth e Italo Calvino.

Desvelar as concepções de linguagem e de palavra parece ser, ao menos à primeira vista, tarefa simples. É por essa aparente simplicidade e com o intuito de maior delimitação e objetivação teórica que as linhas do pensamento filosófico-científico geralmente elegem protagonistas isolados para os seus estudos, como é o caso do subjetivismo idealista, que só leva em consideração a fala, tentando explicá-la através da vida psíquica individual do falante; e o caso do objetivismo abstrato, que elege a língua, enquanto sistema estável e normativo, como principal pilar teórico dos estudos acerca da realidade lingüística. Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da linguagem* (1997b), com a sua agudeza crítica e com base no materialismo histórico, demonstramos a fragilidade dessas teorias que delimitam em demasia seu objeto de estudo, uma vez que o processo criador da linguagem é complexo e não pode situar-se em apenas um pólo.

Apesar de discordar da polarização teórica efetuada pelo subjetivismo idealista e pelo objetivismo abstrato, Bakhtin oferece-nos uma viagem pelos caminhos e descaminhos dessas orientações teóricas, isso porque considera que os seus leitores sejam interlocutores em potencial. Dando a conhecer os princípios organizadores das duas linhas teóricas, oferece aos seus leitores a possibilidade de discordar do que é exposto ou concordar com o mesmo. Ele mesmo aceita, por exemplo, a idéia do subjetivismo idealista de que não se pode isolar uma forma lingüística do seu conteúdo ideológico, já que toda palavra é preche de ideologia. Por outro lado, rejeita o fato de o subjetivismo idealista entender que o conteúdo ideológico pode ser deduzido das condições do psiquismo individual, pois acredita que a verdadeira substância da língua é constituída pelo fenômeno da interação verbal. Em relação ao objetivismo abstrato, o teórico russo concorda com a idéia de que o sentido da palavra é determinado pelo seu contexto, visto haver “tantas significações possíveis quanto contextos possíveis” (1997b, p. 106), porém não concorda com a afirmação de que os diferentes contextos em que aparece uma palavra estão num único plano.

Ao expor detalhadamente as bases do subjetivismo idealista e do objetivismo abstrato, apontando seus acertos, suas falhas e suas lacunas, Bakhtin não se coloca, como ele mesmo afirma, na metade do caminho. Para ele, as respostas às questões acerca do objeto da filosofia da linguagem encontram-se além das teses do subjetivismo idealista e das antíteses do objetivismo abstrato, e por essa razão, encaminha seu estudo pela síntese dialética.

Assim, o fundamento do estudo bakhtiniano sobre a linguagem é construído de forma instigante e persuasiva. O seu enredamento teórico é feito de muitos fios. Rejeita os fios quebradiços do passado e aproveita aqueles que poderão ajudá-lo a compor o seu tecido teórico. Para ele, a língua é uma realidade concreta, constituindo-se num processo de evolução interminável através da interação verbal dos locutores, já que “a estrutura de enunciação é uma estrutura puramente social” (1997b, p. 127). Por esse motivo, é uma falácia conceber a língua como um sistema estável, como querem os objetivistas abstratos. É também equívoco supor, como os subjetivistas idealistas, que o processo de comunicação verbal está centrado exclusivamente na figura do locutor. O locutor é figura importante na comunicação verbal, contudo devemos observar que a palavra é “produto da interação do locutor e do ouvinte” (1997b, p. 113). Não se tece apenas com um único fio!

A interação verbal, verve da teoria de Bakhtin, é mola propulsora de sua prática. O seu discurso é vivo. Conforme vimos, assim como ele aceita e rejeita pontos das outras orientações teóricas, é também sugerido ao seu leitor-interlocutor o mesmo procedimento. Dessa forma, é promovida uma maior interação do leitor com o texto bakhtiniano. As várias interrogações lançadas por Bakhtin no decorrer de toda a sua explanação são estratégias lacunares, que prevêm um leitor que interaja a partir, obviamente, da sua situação social e ideológica – do seu contexto.

A interação verbal, no discurso bakhtiniano, é elaborada também por intermédio das imagens criativas construídas para elucidar algumas questões teóricas. Observemos, por exemplo, a seguinte passagem: “para a segunda orientação, a língua é um arco-íris imóvel que domina este fluxo” (1997b, p. 77). Ao criar a imagem metafórica da língua como um arco-íris, promove um espaço lacunar a ser penetrado e preenchido por seu leitor. Há outras imagens desse tipo, tais como aquelas criadas pelas seguintes comparações: “A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior” (1997b, p. 125); “É [a significação] como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos” (1997b, p. 132). As imagens criativas apresentadas pelas metáforas e comparações oportunizam a interação do sujeito leitor ativo com o texto bakhtiniano – a sensação de co-autoria do leitor torna-se mais efetiva.

“O livro é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo” (1997b, p. 123) e, dessa forma, quanto mais o locutor-autor torna seu texto aberto, seja por meio da

multiplicidade de caminhos, seja pelas constantes interrogações, seja pelas imagens criativas, ou por outra qualquer estratégia discursiva, mais ele estará promovendo a interação verbal. Dessarte, a interação verbal não está só nos planos conteudísticos de Bakhtin, ela é construída na sua prática discursiva.

Parece-nos oportuno encetar um diálogo entre Bakhtin e João Guimarães Rosa. Diz o segundo: “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (1965, p. 20-1) O primeiro diz: “A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo” (1997b, p. 136). Assim, a linguagem, criada pelo homem, só pode mesmo abarcar toda sua essência de inconclusão e transformação e realizar-se pelas veredas da interação.

Apesar de não se valer ainda dos termos *dialogismo* e *polifonia*, o leitor dos textos de Bakhtin percebe a significação de tais termos disseminada pelas linhas de *Marxismo e filosofia da linguagem*, porque a linguagem é sempre tomada pela sua realidade interacional – a enunciação acontece porque no lugar do *eu* existe o *nós*.

Os dois primeiros capítulos de *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) expõem como se dá a construção da narrativa polifônica, nesse autor russo, considerado por Bakhtin como o criador desta espécie narrativa. No primeiro capítulo, Bakhtin oferece um mapeamento sobre o ponto de vista de alguns críticos que já estudaram a poética dostoiévskiana e demonstra que o insucesso de tais estudos se deve ao fato de terem se encaminhado para uma interpretação monológica. No segundo capítulo, examina as linhas gerais de composição da personagem polifônica, que tem como marca definidora a autoconsciência.

Inicia o primeiro capítulo esclarecendo que a análise de muitos críticos acerca da criação dostoiévskiana vem privilegiando as concepções filosóficas deflagradas pelos heróis. Tais críticos têm procurado três caminhos para explicar a dicotomia: voz ideológica do herói / voz ideológica do autor. Para alguns, a voz do autor se confunde com a voz das personagens; para outros, a voz do autor é uma síntese de todas as vozes ideológicas das personagens; outros, entretanto, consideram que a voz do autor é abafada pelas vozes das personagens. Como se percebe, os referidos caminhos não contemplam a construção polifônica, ficando no plano da interpretação monologal.

Bakhtin faz-nos ver o seu conceito de polifonia no decorrer da exposição acerca dos erros e acertos das teorias de outrem, utilizando-se, pois, do método dialético, uma vez que levanta a sua teoria dos estilhaços das outras teorias, a exemplo do que fizera em *Marxismo e filosofia da linguagem*. Dessa maneira, para ele, a peculiaridade principal dos romances de Dostoiévski é a constituição de uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia das vozes plenas” (p.2); ele cria personagens que são “pessoas livres”, com condições de equiparação

com o seu criador. A voz do herói sobre si e sobre o mundo diegético que o circunda é tão plena e carregada de liberdade e significados como a voz do autor e, desse modo, desfaz-se a estrutura monológica. A consciência do herói é constituída como a consciência do *outro*, não se fechando, nem se fazendo objeto da consciência do autor. Assim, no romance polifônico as vozes das “criaturas”, personagens, não ficam abafadas pelo poder da voz do criador; o espaço diegético é democrático, sendo dado ao leitor o privilégio de escutar todas as vozes no mesmo tom.

No segundo capítulo, Bakhtin observa que a luta do autor de *Crime e castigo* é contra a coisificação do homem, sendo assim, ergue uma estética que dá conta de desvelar o ser em sua plenitude, cria personagens que não apenas ouvem, mas falam; não apenas falam, mas se fazem ouvir. As personagens são geradas, antes de tudo, pela autoconsciência e esta só se faz existir em virtude da inconclusibilidade, do caráter aberto das mesmas.

São múltiplas vozes, não só de várias personagens, mas também múltiplas vozes de uma mesma personagem; monólogos que abarcam plenos diálogos. O princípio da alteridade é revelado pela personagem polifônica: no *um*, há o(s) *outro(s)*, ou, como disse nosso poeta Carlos Drummond de Andrade, “a multiplicidade toda / que há dentro de cada um.”

Mikhail Bakhtin divide o capítulo cinco de *Problemas da poética de Dostoiévski* em quatro partes. Na primeira parte, de cunho mais teórico, expõe as variedades de discursos utilizados na prosa; e, nas três últimas partes, demonstra como os tipos de discurso expostos na parte anterior encontram-se ostensivamente trabalhados na prosa de Fiedor Dostoiévski.

Aponta, desde o início, que o objetivo do seu trabalho é estudar o discurso. Explica que, da perspectiva da lingüística pura, não há distinção entre o uso monológico e polifônico na literatura de ficção. Valorações falaciosas são cometidas em decorrência do enfoque puramente lingüístico que se dá à análise de obras literárias, como foi o caso de Tolstói, que acusou Dostoiévski de fazer uso da uniformidade da linguagem. Tolstói procurou na obra dostoiévskiana o uso de diferentes estilos de linguagem ou dialetos, onde deveria ter procurado sob qual ângulo dialógico os discursos se confrontam ou se opõem, ou seja, as relações dialógicas. As relações dialógicas, por serem o discurso sobre o discurso, são objeto de estudo da metalingüística. “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego... está impregnada de relações dialógicas” (Bakhtin, 1981, p. 158-9). Assim, o discurso monológico seria uma construção falseada do discurso vivo, já que, na representação monológica, quebra-se a própria essência do discurso, que é ser dialógico. Percebe-se que dois fatores determinam a elaboração das relações dialógicas: a posição interpretativa e o contexto no qual o discurso é desenvolvido. O contexto no qual a leitura se desenvolve é, no ver de Bakhtin, decisivo para a interpretação da obra literária.

Valendo-se da metáfora, Bakhtin diz-nos que o “herói principal” do seu estudo é o discurso bivocal, fruto das relações dialógicas da palavra enquanto forma viva de expressão. Logo, percebemos que Bakhtin, ao tratar do discurso literário, acaba por infiltrar-se nos fios desse discurso e imbricá-los aos fios do seu tecido teórico.

Bakhtin esquematiza uma classificação de discursos que abrange três divisões: o discurso direto e objetivamente orientado – do autor –; o discurso direto representado – do herói –; e o discurso bivocal – orientado para o discurso de um outro. Esse terceiro tipo engloba o discurso bivocal de orientação única, que vai da estilização à *Icherzählung*; o discurso orientado de orientação vária, que encerra as variedades parodísticas; e o discurso ativo – discurso refletido do outro –, que vai da polêmica velada ao diálogo velado.

A estilização presuppõe o estilo; nela, o autor trabalha do ponto de vista do outro. Já o skaz tem a sua orientação para o discurso falado. O narrador do skaz não é letrado; se o narrador possui certo estilo literário, trata-se de um caso de estilização. A *Icherzählung* é a narração em primeira pessoa. Na estilização, no skaz e na *Icherzählung*, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro. Para definir seu conceito de paródia, Bakhtin coteja-a com a estilização. Como na estilização, na paródia o autor fala a linguagem do outro; contudo, enquanto na estilização uma voz acompanha a outra, na paródia a fusão das duas vozes é impossível – as vozes, na paródia, são antagônicas. Importante observar que os conceitos de estilização e paródia já haviam, antes de Bakhtin, sido levantados pelo formalista russo Tynianov, segundo o qual, “da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia.” (Bakhtin apud Sant’Anna, 1991, p. 13). Verifica-se que o conceito de Tynianov enfatiza o caráter de comicidade da paródia; Bakhtin, entretanto, mostra que o tal “passo” é maior do que se prevê, e viabiliza a caracterização da paródia muito mais pela direção nova que a idéia toma: o que define a paródia não é tão-somente o riso, é o antagonismo; com ela, o discurso torna-se campo de batalha para interações contrárias.

Na polêmica velada, o discurso do outro é repellido. O discurso do outro influencia o discurso do autor de dentro para fora; é como se o autor absorvesse as réplicas do outro reelaborando-as. No dialogismo velado, ocorre como um diálogo entre duas vozes no qual foram ocultadas as réplicas da segunda voz. O segundo interlocutor é invisível, sombreado, mas as suas palavras, mesmo ausentes concretamente, deixam profundos vestígios nas palavras presentes do primeiro interlocutor. Ao lermos as explicações de Bakhtin sobre o dialogismo velado, é inevitável a comparação com os textos machadianos. A título de exemplo, citamos uma passagem magistral e antológica:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque não chegamos à parte da narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores,

seus confrades, e acho que faz muito bem. ... Vamos lá; retifique o seu nariz ... (Assis, 1985, p. 18.).

O recurso fundamental dessa passagem narrativa e de muitas outras criadas por Machado de Assis é o diálogo velado. O autor conhece bem o seu leitor implícito e, por isso, prevendo as suas supostas falas, já as responde.

Bakhtin diferencia, do ponto de vista da polifonia, o discurso do poema do discurso da prosa. O primeiro requer a uniformidade dos discursos; o segundo se abre à multiplicidade de vozes. Por isso, a estilística contemporânea, que ignora o estudo do discurso vivo, adequa-se muito mais às análises poéticas. Com seu discurso entremeadado de laivos metafóricos, Bakhtin afirma que, no cotidiano, “nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da paleta verbal”, isto é, com uma infinidade de discursos que se interpenetram.

A originalidade de Dostoiévski, segundo Bakhtin, reside no fato de saber lidar de maneira intensa e variada com os diferentes tipos de discurso. Ao contrário dos romances monológicos, que encetam diversas vozes, mas deixam a voz do autor como a única verdadeira, os romances de Dostoiévski são polifônicos por desencadearem uma multiplicidade de vozes sem, no entanto, elegerem nenhuma como a norteadora.

A escrita de Dostoiévski suscita sempre o estranhamento. Ele mesmo confia o quanto o público e a crítica, acostumados à escrita monológica, não entendem a sua linguagem eivada de vozes: “Acho o romance prolixo, mas nele não há palavra supérflua” (apud Bakhtin, 1981, p.178). E o leitor de *Crime e Castigo* sabe que isso é verdade! De fato, algumas traduções dos livros de Dostoiévski em língua portuguesa apresentam problemas, já que, em muitas delas, há o corte de palavras, expressões e até mesmo frases inteiras que os tradutores consideram redundantes; não percebem, pois, que o estilo de Dostoiévski busca a linguagem viva, que é repetitiva e circular.

Dentre as variadas formas discursivas utilizadas pelo autor de *Crime e Castigo*, Bakhtin evidencia o “discurso com mirada em torno”, que é uma espécie de diálogo velado, já que trabalha o discurso como se, neste, estivesse *encravada* a réplica do outro; trabalha-se, pois, com a palavra refletida – a possível palavra do destinatário. Em *O Sósia*, o herói Goliádkin só vive pelo seu reflexo no outro e o sósia fala no estilo e no tom da primeira voz de Goliádkin. Podemos fazer um paralelo com a questão da alteridade, tão bem trabalhada por Dostoiévski, com aquela esboçada por Edgar Allan Poe, em seu conto *William Wilson*, conforme se vê no trecho: “Afinal, era uma perfeita imitação de mim mesmo. Palavras e gestos. .... Até a minha voz não lhe escapava. Seu sussurro característico (uma deficiência o impedia de elevar a voz) tornou-se verdadeiro eco meu” (Poe, 1996, p. 114).

Outro recurso muito usado por Dostoiévski é a “antecipação das réplicas dos outros”, cujo objetivo é mostrar que a voz de um sujeito falante é independente em

relação à voz de seu interlocutor, pois o que o herói mais teme é ver a sua voz subjugada à voz e ao reconhecimento de outrem e por isso o discurso do herói mantém sempre para si a última palavra. O *perpetuum mobile*, por sua vez, é o recurso que gera um diálogo interminável, no qual uma réplica sempre gera outra. Já, através do “discurso com evasiva”, o herói reserva a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso, tornando-o ambíguo para si mesmo, como em *Crime e Castigo*: o discurso de Raskólnikov é muitas vezes tecido a partir das direções dadas pelo discurso de Porfíri.

Em Dostoiévski, o que mais interessa não são os enredos, o que se levanta como protagonista é sempre o sujeito, um sujeito que vive em função de discursos que engendram outros discursos. Para o herói desse mundo diegético, pensar num objeto significa apelar para ele; ele não pensa nos fatos, mas confronta-os dialogicamente. Pelo fato de o material semântico ser sempre dado como um todo à consciência do herói, ele sabe de tudo antecipadamente, é onisciente – é o caso de *Os Irmãos Karamázov*. Com uma consciência tão ativa, não é de se estranhar que a intranquilidade dos discursos interiores das personagens seja muito grande. O “discurso penetrante”, que contribui para a referida intranquilidade, é o discurso capaz de interferir ativamente no diálogo interior do outro. O “discurso protocolar” é como um discurso sem voz, o narrador não tem perspectiva, cede a ribalta à consciência os heróis e deixa que, nesta, os variados discursos se manifestem e se demonstrem sempre inconclusos.

Nos discursos tecidos por Dostoiévsky, a inconclusão é sempre aliada ao sentido de alteridade, já que o homem existe, antes de tudo, como um outro, como em Sá-Carneiro (1974), cujo eu-poético está sempre à procura da sua outra voz (“Que vai de mim para o Outro”). E essa procura conduz o eu poético criado por Sá-Carneiro ao tédio e ao labirinto (“Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto./E hoje quando me sinto,/É com saudades de mim.”), como conduz algumas personagens dostoiévskianas a indagações obsessivas pelo desvelamento do “ser”, talvez por não reconhecerem a própria inconclusibilidade e dialogicidade do universo.

Retomamos a comparação pertinente efetuada por Diana Luz Pessoa de Barros (1994) entre o poema de João Cabral de Melo Neto e a obra de Dostoiévski: “Um galo sozinho não tece a manhã/ Ele precisará de outros galos”, porque o homem, como em Dostoiévski, consciente de sua inconclusão, não é feito por um discurso uno, ele é a soma dos discursos que o circundam, mas não só a soma, também a divisão, algumas vezes a subtração e muitas vezes a multiplicação.

O livro *Questões de literatura e de estética* (1990) não é apenas um estudo formal sobre o discurso do romance, nem tão somente um estudo ideológico. Mikhail Bakhtin é contra tais rupturas abstratas e, por isso, une o formal ao ideológico para compor o social, elegendo o plurilingüismo como direção de base para a sua proposta.

Aborda não só o plurilingüismo no romance, mas também como ele é analisado pela estilística e como é evidente na esfera extra-literária – no social.

Adverte-nos que a estilística não consegue entender que o estilo do romance, por ser plurilíngüe, é uma combinação de estilos. Um dos equívocos da estilística é partir para a descrição da linguagem do romancista como se a linguagem do estilo fosse a unidade de uma linguagem individual. Outro equívoco é pôr em destaque um dos estilos subordinados ao do autor, analisando-o como o todo do romance. Os estudos estilísticos, em geral, encerram-se em equívocos por aprisionarem o discurso romanesco fora da arte, ou por conceberem o romance como monológico – e, assim, fora da vida, já que esta em sua essência é plurilíngüe.

Retomando a diferenciação entre discurso poético e discurso romanesco, já levantada em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o teórico russo afirma, em *Questões de literatura e de estética*, que o estilo poético é privado de interação com o discurso alheio. A língua do poeta é imanente, é a sua própria linguagem. As condições obrigatórias para a constituição do poético são a unidade, a unicidade da linguagem e a estabilidade monológica. O estilo romanesco, por sua vez, é constituído pelo multidiscurso social da imagem, impregnada pelo dialogismo. Cabe ao prosador desencadear as vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz. O plurilingüismo do romance, sua dialogicidade interna, “exige a revelação do contexto social concreto” (1990, p.106), por essa razão a única estilística adequada para o estudo do romance é a estilística social.

O romance humorístico vem a ser a variante romanesca responsável pela introdução e organização do plurilingüismo. A base da linguagem dessa espécie de romance é o emprego da linguagem comum, que é tomada pelo autor como a opinião corrente do meio social representado. O romancista elabora um jogo entre a linguagem comum, a parodização e estilização das linguagens e o seu discurso direto. Assim, o estilo humorístico requer do autor um movimento vivo que alinhe com originalidade as mudanças de luz sobre as múltiplas vozes. A fala de outrem pode aparecer sob uma forma dissimulada, numa construção híbrida, sem qualquer indicação formal de que ela pertença a outrem, podendo originar o discurso alheio difuso. Há também o recurso da motivação pseudo-subjetiva, no qual as expressões coesivas perdem a intenção explícita do autor e ganham um sabor de linguagem estrangeira. Duas são as particularidades que caracterizam a introdução do plurilingüismo no romance: em primeiro lugar, na introdução de linguagens multiformes, estas não são reforçadas por personagens definidas, mas introduzidas de forma impessoal pelo autor; em segundo lugar, as linguagens introduzidas, apesar de serem usadas para operar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como falsas, limitadas ou inadequadas. O plurilingüismo será sempre evocado pelo discurso de outrem na linguagem de outrem, pela bivocalidade da palavra.

A inserção da metalinguagem, através do jogo com o suposto autor, é outra característica freqüente no romance humorístico, visto que reforça a parodização das formas literárias. A narração pode ser entendida em dois planos: o do narrador e o do autor – que está refratado na fala do narrador. Esse ponto faz-nos lembrar a teoria do autor-modelo de Umberto Eco e a do autor-implícito, de Wayne Booth. Tais teóricos revelam que, quando o narrador dialogiza com o leitor, o autor-modelo (ou autor-implícito) cola-se a ele e desvenda sua ideologia. Contudo, esse mostrar-se não é tão aparente, ele dá-se como um jogo de luz e sombra, pois o autor não está explicitamente na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, mas, de acordo com Bakhtin, “ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente suas intenções a nenhuma delas” (1990, p.119). O jogo de esconder e mostrar-se é comum na criação artística; Fernando Pessoa (1980), conhecido pelas suas múltiplas criações diz-nos: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente // E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm.” Para Bakhtin, as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam a possibilidade de ele não se mostrar por inteiro, não se auto-definir.

O pluringüismo existe no romance porque o romancista não pode ignorar ingenuamente as múltiplas linguagens que o circundam e, dessa forma, tais linguagens se materializam nos falantes diegéticos. O principal objeto do gênero romanesco, seu princípio caracterizador, é o “homem que fala e sua palavra” (1990, p.135). Bakhtin esclarece essa afirmação sob três perspectivas. Primeiramente, afirma que, no romance, o discurso do sujeito falante não é apenas reproduzido pelo discurso do autor, ele é representado artisticamente e por isso requer procedimentos formais do enunciado e da representação verbal. Em segundo lugar, o teórico russo destaca a idéia que é a base de todas as suas teorias: a constituição histórica e social do sujeito – o discurso do sujeito que fala no romance não é um dialeto individual, mas uma linguagem social e, assim, as linguagens das personagens, por serem virtuais, sempre requerem uma difusão social. Por último, realça que o sujeito que fala no romance experimenta e defende posições ideológicas, é um ideólogo, e suas palavras são *ideologemas*.

A ação das personagens é indispensável não só para sua configuração enquanto ser romanesco, mas também para a experimentação de sua posição ideológica. O romance do século XIX exercitou uma variante importante, na qual a personagem, condenada à palavra despojada, não age, só fala. Entretanto, em geral, a personagem do romance, como a personagem da epopéia, age. Há que se diferenciar, contudo, a personagem épica da romanesca. Pelo fato de a epopéia ter uma perspectiva única, a posição ideológica do seu herói se confunde com o discurso do autor. No romance, se a ideologia da personagem não se destaca em relação à ideologia do autor, ela se sobressai em relação ao mundo diegético plurilíngüe que a cerca. Mesmo quando o romancista não concede à personagem o discurso direto, limitando-se apenas a descrever

suas ações, haverá o plurilingüismo, se, no discurso do autor, aparecer entrelaçado o discurso de outrem, da personagem.

No romance, o que é característico não é a imagem das pessoas que falam, mas a imagem de sua linguagem. Dessarte, o problema fundamental da estilística do romance deve ser o “problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem” (1990, p. 138).

Na esfera extra-literária, a palavra do sujeito que fala é de muita importância, pois, se observarmos os diálogos vivos do dia-a-dia, veremos a freqüência de expressões como “você diz”, “eu digo”, “ele disse”. Dessa forma, é de grande relevância para a opinião pública o que as pessoas dizem. “A evolução ideológica do homem [...] é um processo de escolha e de assimilação das palavras de outrem” (1990, p. 142). A nossa fala cotidiana é recheada de transmissões e interpretações das palavras dos outros.

As duas categorias de assimilação da palavra de outrem, a autoridade e a persuasão interior, podem conjugar-se numa única palavra. Mas, em geral, no processo de formação ideológica, o que se percebe é uma divergência, onde a palavra autoritária carece de uma persuasão interior, ao passo que a palavra interiormente persuasiva carece de autoridade. A constituição da autoridade da palavra determina o seu isolamento. A palavra autoritária na prosa literária é um corpo heterogêneo e não concede espaço a jogos plurivocais, é uma citação morta. Já a palavra persuasiva interior é metade nossa e metade de outrem. Ela nasce na zona do presente inacabado e por isso ela implica uma concepção singular do ouvinte-leitor. A palavra internamente persuasiva, por desencadear interação e tensão, adere com facilidade à estrutura da representação literária.

Os procedimentos de criação do modelo da linguagem no romance são tomados por Bakhtin em três categorias que se conjugam com freqüência no tecido romanescos: a hibridização, a inter-relação dialogizada das linguagens e o diálogo puro. A hibridização é a mescla de duas linguagens, separadas por uma época e por uma diferença social, no interior de um único enunciado. São duas vozes, dois acentos que participam do híbrido literário intencional. A inter-relação dialogizada das linguagens, no entanto, não se constrói pela fusão direta de duas linguagens no interior de um enunciado, é, porém, uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas apresentada à luz de uma outra, sendo que a segunda linguagem fica fora do enunciado sem se atualizar, ocorrendo uma dialogização interna. A estilização, a variação e a paródia são formas de construção da dialogização interna. Na estilização, o estilista introduz no discurso de outrem os seus interesses, “porém não o seu material alheio contemporâneo” (1990, p. 160). A variação, contudo, coloca o discurso de outrem em inusitadas situações, introduzindo com liberdade um material da voz de outrem nos temas contemporâneos. A variação se transforma com freqüência em hibridização. Na paródia, por sua vez, o autor apropria-se do discurso de outrem desmascarando-o e

se contrapondo a ele. O diálogo, no romance, é especial, pois não se limita à fala pragmática das personagens, traz no seu bojo o próprio diálogo das línguas, determinado pela transformação sócio-ideológica das linguagens e da sociedade.

Na parte destinada ao estudo das duas linhas estilísticas do romance europeu, o teórico russo principia assinalando a revolução efetuada pelo surgimento do romance: a descentralização do mundo ideológico e o conseqüente desvelamento das multiplicidades lingüísticas e ideológicas. A primeira linha estilística do romance europeu tem sua origem no romance sofista, sendo este constituído por uma estilização sistemática de todo material e, por esse motivo, a característica de base da primeira linha do romance europeu é uma linguagem una e um estilo único; já, na segunda linha estilística do romance europeu, temos a introdução do plurilingüismo social na composição do texto literário. Para descortinar melhor a oposição e a conjugação entre as duas linhas, bem como as suas respectivas estratégias de construção, Bakhtin concede-nos uma visão histórico-crítica sobre as principais variantes estilísticas das duas linhas em estudo, como, por exemplo: o romance de cavalaria clássico em versos, que, por ser determinado por uma ruptura entre material e linguagem, acaba se configurando como uma prosa de exposição; o romance barroco, de caráter enciclopédico, que desencadeou o romance de provação e o romance de aventuras; o romance de aprendizagem e o de formação; o romance psicológico-sentimental e o patético-sentimental; o romance picaresco. O romance barroco está no limite da primeira linha do romance europeu e o romance de aventuras picarescas é a primeira grande forma da segunda linha. Todas as variantes supracitadas açambarcam um caráter misto nos romances do século XIX e XX, entretanto, a segunda linha é que irá predominar. Os romances da primeira linha apresentam um plurilingüismo de cima para baixo, já que têm o objetivo de organizar estilisticamente o plurilingüismo da linguagem falada e dos gêneros semiliterários em voga; ao passo que os romances da segunda linha constroem o plurilingüismo de baixo para cima, buscando nas profundezas a multiformidade das linguagens e transpondo-as, de maneira dialógica, para o texto.

Uma das propostas de Italo Calvino para o próximo milênio é a multiplicidade, que gera a idéia do romance como uma rede composta por vários fios. No trabalho de tecer vários fios, o romancista corre o risco de romper o seu próprio fio? Calvino responde-nos:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de

estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Calvino, 1990, p.138)

Se o romancista for “surdo para a bivocalidade orgânica e a dialogicidade interna do discurso vivo” (Bakhtin, 1990, p. 129), ele poderá criar uma narrativa de um só fio, que será até parecida com o romance, mas não será um romance, não será uma rede, pois o plurilingüismo não estará na sua essência.

A leitura do livro *Estética da criação verbal* (1997a) causa estranheza aos leitores brasileiros de Mikhail Bakhtin. O discurso dialogizado, transparente e didático, característico de outros textos seus, cede lugar a um discurso confuso e permeado por bruscas interrupções, que causam, por muitas vezes, incoerências ideológicas. Contudo, toda essa mudança discursiva deve-se, como pontua Sheila Lima (1997), aos problemas da tradução brasileira que segue os equívocos da tradução francesa. Nesse caso, operou-se a tradução não como uma transcrição, mas como uma transobliteração, já que Bakhtin aparece esvaído e obnubilado nas linhas da versão brasileira de *Estética da criação verbal*.

No capítulo “O autor e o herói” do supracitado livro, Bakhtin esclarece que a maneira do *eu* do autor relacionar-se com o *outro* (herói) é um dos elementos de base para o entendimento da criação verbal. A crítica literária, segundo ele, comete muitos equívocos quando da análise de questões relacionadas ao autor e ao herói. A linha biográfica, baseada na confusão entre autor-criador e autor-homem, insiste em encetar coincidências entre fatos da vida do autor e da mundivivência diegética do seu herói, esquecendo-se, todavia do todo do herói e do todo do autor, e discutindo o herói como se tratasse do próprio autor. O autor pode, obviamente, fazer do seu herói um porta-voz de algumas de suas idéias, mas com certeza estas, infiltradas no texto pela boca do herói, serão apenas uma parte componente de um todo da cosmovisão do autor. O real pode ser vivificado através da complexidade e contradição do herói, mas é o autor quem deflagra esse processo da vivificação a partir da sua criação verbal. A consciência criadora do autor determina a consciência do herói e, dessa forma, “o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói” (1997a, p. 33). O autor-criador pode concretizar suas relações com o herói de diferenciadas maneiras, pode, por exemplo, numa posição de onisciência, saber de tudo e ver mais que o seu herói; pode, também, situando-se exotopicamente, apagar-se do campo existencial do herói. Bakhtin considera que a onisciência do autor-criador é mais pertinente na criação literária do que a posição exotópica, já que esta não permite ao autor assegurar o acabamento do seu herói.

Três tendências básicas podem ser tomadas pelo autor quando este perde a posição de valores que lhe assegura sua exotopia em relação ao herói. Na primeira tendência, o autor fica subjugado ao herói, não vê o mundo a não ser pelos olhos do herói. O fundo não é trabalhado, o mundo só é dado ao leitor pela consciência do

herói e, nesse sentido, o risco dessa tendência é a narrativa transformar-se num tratado filosófico, numa introspecção-confissão. Na segunda tendência, o herói pode evoluir em duas direções: a primeira engloba o herói não autobiográfico do pseudoclassicismo, e, nela, perde-se a força de convicção do realismo do herói, porque recebe um acabamento puramente artístico; a segunda engloba o herói autobiográfico do romantismo, que é infinito para o autor, porque não permite acabamento. Na terceira tendência, o herói converge com o autor, pensando esteticamente sobre seus atos, parecendo representar um papel.

Para Bakhtin, o primeiro momento da atividade estética consiste em o autor identificar-se com o outro, experimentando-o; o segundo momento é o do acabamento, quando o autor volta a si mesmo e dá forma ao material recolhido.

O teórico russo aborda também em que condições vivemos o nosso aspecto físico e como vivemos o aspecto físico do outro e para isso relaciona o mundo do devaneio e do sonho ao mundo estético. No mundo do devaneio, somos sempre a personagem principal, mas não temos a representação da nossa imagem externa, vivenciamos-nos apenas internamente; sendo que as outras personagens são apresentadas externamente com nitidez. Então, a principal tarefa do artista deve ser a de “revestir de uma carne externa”(1997a, p. 49) a personagem principal.

A percepção das fronteiras exteriores que configuram o homem, indissociável do aspecto físico é outro dado importante para o estudo da visão exterior. O outro sempre se oferece a nós por inteiro, ao passo que a nossa própria configuração externa é limitada. Ao olharmos para os lados, temos a visão do que nos rodeia, mas nunca a nossa visão por inteiro. Tais reflexões bakhtinianas lembram-nos algumas idéias do filósofo Merleau-Ponty, que, valendo-se de Sartre, afirma que “a relação com o outro [...] é um fato, sem o qual eu não seria o mesmo e ele não seria o outro” (1992, p. 76).

Outro ponto de enfoque do teórico russo é o comportamento do homem no mundo espacial. Para ele, o ato é vivido mais internamente do que externamente, uma vez que a realização de um ato externo tem como base a sensação interna. O corpo do outro é um corpo exterior e o nosso corpo é um corpo interior. Bakhtin também se debruça sobre o problema dos valores ético-religiosos e estéticos do corpo do homem na sua história e observa, dentre outras constatações, que o cristianismo evoluiu por dois caminhos: no primeiro, o outro é um si-para-si e a carne é um mal; no segundo, a relação do *eu* com o *outro* é valorizada, e é desta que se desenvolve a idéia da transfiguração do corpo em Deus.

Os componentes do corpo exterior podem ser dotados da função expressiva ou da função impressiva. O objeto estético é expressivo quando se vale da representação externa de um estado interior e correlaciona a atividade estética a um ato de simpatia ou empatia. Seu enfoque é o homem, a vivência da categoria do *eu*, centrando-se na

figura do herói; logo, sua postura é a do isolamento e, por esse motivo, Bakhtin aponta a impotência da estética expressiva para esclarecer o todo de uma obra e para fornecer fundamento à forma. A estética expressiva, em seu limite, tende a excluir o autor e tomar como base a representação. Tal atitude, de acordo com Bakhtin, é muito freqüente no espetáculo teatral, no qual o espectador adere às emoções e comportamentos do herói e, nessa aderência, apaga-se no seu ato de assistir – quem vive por ele é o herói. Só que a representação é diferente da arte: na primeira, através da empatia, o leitor e o autor se apagam e vivem passivamente o mundo do herói; na segunda, o leitor e o espectador são sujeitos ativos. A estética impressiva, por sua diretriz imanentista, abarca as tendências estéticas que situam o interesse na atividade do autor. Nela, o autor elabora-se sem o herói e sua atividade é puramente técnica. Nesse caso, há também a representação, mas uma representação sem conteúdo, objetivando apenas o material estético.

Para finalizar, o teórico russo indaga-nos sobre a relação da criação verbal com a forma espacial do herói e de seu mundo e explica-nos que, quando um artista lida com a existência do homem e com o seu mundo, tem que lidar com os seus dados espaciais, com suas fronteiras exteriores, daí que seja necessário compreender o princípio plástico-pictural da criação artística verbal, bem como o relacionamento do *eu* com o *outro*, que se dá via espacialidade. As idéias expostas por Bakhtin sobre o valor da visualidade/espacialidade na criação verbal estão muito mais voltadas para a análise do texto narrativo, ainda que em alguns momentos se refira ao texto teatral. Assim, podemos conectá-lo a Emil Staiger, visto que esse teórico também promove um olhar sobre o gênero épico ou narrativo a partir de um enfoque similar. Para Staiger, o “gênero épico mostra claro parentesco com as artes plásticas como o lírico provou ter com a música”, porque “a linguagem épica apresenta, mostra alguma coisa”(1974, p. 83), tornando tudo um acontecimento vivo.

Os livros de Bakhtin enfocados neste texto tornam visível o trabalho desse teórico com o caráter histórico e social da linguagem. Todo o dizer, para ele, tem a sua história. Bakhtin elege, por exemplo, o romance como seu objeto de estudo de destaque, pois considera essa espécie narrativa o grande livro da vida. É no romance que os discursos podem imergir com a sua natureza intervalar formada pela incompletude e interação. E o mais importante é que a voz teórica de Bakhtin não soa com frieza aos ouvidos dos receptores, pois, em seus livros, teoria e prática se fundem. A interação verbal não é uma realidade discursiva teórica, é a própria práxis bakhtiniana. Muitos teóricos se enveredaram pelas idéias de Bakhtin e as desenvolveram com muita propriedade, mas é sempre interessante e prazeroso ler e reler Bakhtin.

KHALIL, M. M. G. The multiple voices in the reading and re-reading of Bakhtin. **Itinerários**, Araraquara, n. 17, p. 49-64, 2001.

- **ABSTRACT:** *The concept of reading and critical look on literature has received new perspective with the dialogical and interactive conception of language developed by Mikhail Bakhtin. This paper is concerned with some texts written by this theorist with the objective of emphasizing some of his main ideas and of showing how they are dialogically constructed.*
- **KEYWORDS:** *Dialogism; polyphony; plurilinguism; discourse; novel; reading.*

## Referências Bibliográficas

- ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997b.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidades: em torno de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. Tradução L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, S. Tradução: um diálogo às avessas. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Campinas: EDUNICAMP, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução J. Gianoti e A. M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução C. Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. **Mário de Sá-Carneiro: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

