

O NARRADOR, UM POETA DA VOZ

O IMPACTO DA PALAVRA NA OBRA DE ARIANO SUASSUNA: RELAÇÕES ENTRE ORALIDADE E ESCRITA

Autora: Doutoranda Lídia becker

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti

Bolsista REUNI

Resumo: A voz é um fenômeno que contém aspectos fônicos, prosódicos e lingüísticos. Para além da materialidade, entretanto, o conceito de polifonia definido por Mikhail Bakhtin se mostra apropriado para compreender a voz como uma produção cultural, histórica e social, superando a própria noção de oralidade, que emerge como porta-voz de uma dimensão coletiva em que a singularidade de cada sujeito falante lhe outorga autoridade, criando um conjunto de vozes polivalentes. Nessa ambiência, discute-se até que ponto a voz é produto da natureza e, como tal, objeto de estudo das ciências da saúde, ou produto da cultura, como sugerem alguns estudos da produção teatral contemporânea. Nesse sentido, pode-se pensar o narrador como um poeta da voz cuja poética se inspira nas práticas sociais e seus atores – no caso do romance, a trama e as personagens. Propõe-se uma análise da obra *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai e volta*, de Ariano Suassuna – estratégia narrativa e inventiva em que a voz do autor, entre pancadarias e quiproquós, aparece travestida ora como personagem ora como narrador no seio da ordem ficcional.

Palavras-chave: polifonia, voz, narrador

Uma visão revolucionária

O aspecto mais polêmico apontado por Mikhail Bakhtin sobre a obra dostoiévskiana enfoca a função do autor na prosa romanesca. Relativizando a posição do autor, ele parte de uma hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam uma notória independência interior em relação ao autor na estrutura do romance que, em certos momentos, lhes permite argumentar com ele e até rebelar-se contra o seu criador. Tal independência se dá pela presença de personagens dotadas de consciências diversas. Segundo Bakhtin, a criação das personagens em Dostoiévski é a representação de múltiplas consciências, cujas vozes preenchem lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores. No entanto, a consciência das

personagens se mantêm íntegra, ou seja, não se submete ao discurso do outro, seja de outros falantes, seja do próprio autor. Essa liberdade não anula, porém, a relação dialógica e necessária entre autor e personagem, em que aquele participa do diálogo e é, ao mesmo, o seu organizador, e esta, a voz que dá o tom da sua criação arquitetônica, mas que está imune ao poder do existir sob o efeito redutor e modelador das leis pré-estabelecidas. Para Bakhtin, a personagem é produto de um discurso aberto e livre, procedimento natural no universo polifônico, no qual o autor trabalha em isonomia com as suas personagens.

Bakhtin considera Dostoiévski um profundo conhecedor da alma humana e da diversidade de personalidades, pontos de vista e posições ideológicas – das mais inocentes às mais virulentas vicissitudes – uma imagem realista e profundamente elástica dessa vida social, que não se esgota numa avaliação previamente conclusiva do autor.

O conceito do autor que tudo vê e tudo sabe de cada herói em particular e de todos os heróis, aquele que representa a consciência do herói e seu mundo, traduz o enfoque monológico, que exclui qualquer possibilidade de ação ou reação imprevisível na ordem do romance. Em Bakhtin, não só os heróis se separam do seu criador, como este também se distancia dele, ambos dispostos a levar uma vida livre e independente. O efeito revolucionário do pensamento de Bakhtin está em apresentar o homem como fonte direta do fenômeno artístico, uma espécie de relação dialética entre o corpo e a consciência, que se humaniza precisamente pelo ato da fala e pelo uso da palavra – este, ainda mais complexo, na medida em que refrata a coexistência de vários mundos, de vários planos que se interpenetram, criando um espaço de intercessão, sem, no entanto, se deixar dissolver.

A teoria do romance polifônico

Bakhtin afirma que as categorias tradicionais da estilística são construídas com base na poesia, sendo, portanto, inadequadas quando aplicadas ao romance, devido ao caráter heterogêneo da prosa romanesca, pleno de “unidades estilísticas” que formam uma combinação de linguagens e de estilos – uma unidade superior, que os métodos da estilística tradicional, elaborados com base em gêneros monolingüísticos não dão conta de analisar. O autor acredita que essa grande unidade superior da prosa romanesca se faz representar pela diversidade social de linguagens, pela divergência de vozes individuais e pela heterogeneidade de estilos e demais gêneros verbais que compõem o romance. Nesse sentido, Bakhtin vê um impasse: ou se criam novas categorias que abordem o romance em sua

especificidade, ou se reconhece que o romance não é, em última análise, um gênero literário. Entre o discurso e objeto, existe segundo Bakhtin, um espaço flexível, difícil de ser penetrado, imerso em um mundo de idéias, percepções, pontos de vista e apreciações de outros sujeitos. O diálogo, palavra-chave nesse momento da argumentação, estende-se, no caso da prosa romanesca, para o encontro com outros discursos e se situa não como meio, mas como um fim em si. Aqui o diálogo não é o limiar da ação, mas a própria ação (BAKHTIN, 2002: 256). A dialogicidade do discurso está no encontro de múltiplos discursos e na orientação à resposta, influenciada pelo discurso – na atmosfera dessa relação todo diálogo é vivo. Para Bakhtin, a compreensão, no âmbito da possibilidade do sentido, está relacionada a essa ação responsiva: “A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra” (BAKHTIN, 1997: 90).

No plano artístico de Dostoiévski, suas personagens são “não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2002: 5). Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, nem se fecha como mero objeto da consciência do autor. Tal é a estrutura do romance polifônico, que pressupõe uma revisão da orientação da narração. Independentemente de quem a conduz, seja o autor, o narrador ou uma das personagens, será diferente daquela dos romances monológicos, pois a posição da qual se narra representa um horizonte de “sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos” (BAKHTIN, 2002: 5). Segundo Bakhtin, na história do romance, a posição de Dostoiévski é única, sem precursores. De um ponto de vista monológico, a obra de Dostoiévski pode parecer caótica e a construção de seus romances um conglomerado de matérias estranhas, que se elucidam, porém, à luz da teoria de Bakhtin, que lhe atribui profunda coerência e integridade poética.

O princípio fundamental de composição do novo romance envolvia:

[...] subordinar os elementos diametralmente opostos da narrativa à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos. Combinar numa criação artística as confissões filosóficas com incidentes criminais, incluir o drama religioso na fábula da estória vulgar, através de todas as peripécias da narrativa de aventura, conduzir as revelações de um novo mistério – eis as tarefas que se colocam diante de Dostoiévski e o chamavam a um complexo trabalho criativo (BAKHTIN, 2002:13).

É uma nova forma de combinar velhos ingredientes. Dostoiévski coaduna os contrários e organiza uma nova composição. Desafia os cânones da teoria da arte ao buscar inspiração em matérias brutas como jornais e panfletos e integrá-las com as páginas de inspiração divina dos evangelhos, “sendo esse todo corporificado em um conjunto polivalente a marca profunda do seu estilo” (BAKHTIN, 2002:13). Essa forma de combinação de materiais tão profundamente estranhos está calcada na noção bakhtiniana de dialogismo. Bakhtin apresenta o diálogo como uma forma de interação, mas, em consonância com uma visão libertária, esse compartilhamento pressupõe um grupo de homens cujas vozes ressoam em igualdade de poder, sem que uma chegue a abafar a outra. É esse tipo excepcional de diálogo que se observa na obra de Dostoiévski, estratégia-chave para a realização da obra polifônica.

Bakhtin refaz o alinhamento das críticas à Dostoiévski para dar um passo além e tecer uma visão cosmo, mais abrangente, mais complexa, mais profundamente artística. Curiosamente, porém, essa noção de cosmovisão desenvolvida por Bakhtin não se pretende absolutamente como entidade completa, ao contrário, ela assume deliberadamente a sua dimensão dinâmica e inacabada – inacabada porque sempre em processo. A noção de vida, neste contexto, remete ao conceito de carnavalização, já aprofundada no livro de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais. Bakhtin ultrapassa a visão maniqueísta dos ares revolucionários da Rússia do seu tempo para abraçar o universo da linguagem e da língua e reiterar, de forma profundamente coerente, a idéia de que todo o sentido da sociedade humana, ou seja, das formas de organização do homem como ser social, se dá a partir do diálogo, no diálogo e pelo diálogo.

Segundo Bakhtin, o florescimento do romance está sempre ligado à desintegração de sistemas ideológico-verbais estáveis e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade lingüística. Nesse sentido, pode-se pensar que o autor que opta pela estrutura romanesca tenha, talvez, como intenção artístico-literária, provocar essa tensão no seio do grupo social para o qual escreve, ou seja, despertar essa possibilidade de abertura através da ampliação da rede de significados que ele dá à palavra.

O princípio da simultaneidade

A questão da simultaneidade pressupõe coexistência e interação. Dessa interação participam segundo Bakhtin, somente as coisas essenciais. São elas que vigoram no contexto da simultaneidade, representada por um tempo presente, em que não existem vínculos temporais – não há vínculo afetivo que se espelha nos laços do passado ou nas expectativas do futuro. Sem lembranças e sem laços, a personagem se desenvolve sem razão direta de causalidade. Apesar da reconhecida compreensão ampliada das profundezas da mente humana Dostoiévski não se detém nos aspectos psicológicos propriamente nem em questões de moral advindas deste comportamento. Cada atitude de suas personagens está inteiramente no presente, conectada aos diversos planos que lhes atravessam o caminho e que dão rumo à trama do romance. Liberta de um passado moralmente comprometedor, a personagem não é tampouco passível de predeterminação.

Segundo Bakhtin, essa peculiaridade em Dostoiévski se deve em parte à sua condição de jornalista, acostumado a trabalhar a atualidade através de um recorte – a página de jornal como reflexo vivo das contradições sociais no corte de um dia – uma dimensão predominante espacial, e não temporal. Bakhtin ressalta a confrontação de dois conceitos a propósito da questão espaço/tempo em Dostoiévski: as noções de formação e de conformação, em que a primeira se desenvolve no tempo e a segunda como um recorte que despreza o olhar longitudinal: “A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a formação, mas a de coexistência e interação” (BAKHTIN, 2002: 28) – a conformação de uma espécie de arena, território de embate em que cada uma das personagens, carregando em seu bojo toda uma visão de mundo, precisa debater-se com as múltiplas facetas da sua consciência interior e as dúvidas e insinuações das demais. Nesse território de embates dialógicos a força dramática se torna um instrumental absolutamente fundamental para fazer ecoar as vozes consoantes e dissonantes envolvidas na luta – jamais uma única consciência reinante, mas um permanente jogo de tensões.

A noção de simultaneidade em Dostoiévski está relacionada com uma espécie de causalidade múltipla, pertencente a um sistema complexo. Se tudo é causa de tudo, como afirmar uma relação de causalidade específica para determinada ação? Se tudo é causa de tudo na conformação de coisas que estabelece Dostoiévski pode-se afirmar em contrário que a causalidade se encontra de certa forma neutralizada.

Nesse panorama, o sujeito é agente, movimenta-se na arena, mas também *é agido* pelas circunstâncias – tem voz ativa e voz passiva – está envolvido no embate de consciências e nesse embate, o fluxo dos acontecimentos leva autor e personagens para lugares imprevisíveis, surpreendentes. Lá estão, autor e personagem, deixados no lugar da quebra, uma situação em que todo o sentido linear se esvai e com ele toda a relação de causalidade. Estão perdidos! Quando o sujeito está perdido no meio da enxurrada, ele precisa nadar. O impulso da vida o leva para frente e toda tentativa é válida para salvar-se. Na conformação desse território de luta não há julgamento de valor, não há pecado, não há certo e errado.

Dostoiévski se afasta terminantemente do pensamento teleológico, identificado com a presença de metas, de finalidades, do princípio cartesiano e da linearidade. O pensamento linear implica pensar que não só se vive um processo, como também se está, a cada etapa, no ápice desse movimento, logo, no mais alto grau de evolução. A atualidade, para o pensador teleológico, seria sempre uma tendência do futuro. Não é de admirar, portanto, que Dostoiévski tenha preterido a questão temporal. O século XIX a Europa vive a era da razão e do iluminismo, de grande avanço tecnológico e científico. Característica primordial da ciência, a taxonomia norteava a construção do conhecimento, com suas intermináveis classificações, encaixes e nomenclaturas. O novo capitalismo é um movimento positivista e teleológico e Bakhtin parece querer apontar para o fato de que o brilhantismo do trabalho de Dostoiévski reside fundamentalmente na ruptura com estes eixos axiológicos.

Bakhtin refere que a história se encarrega de fazer emergir as tendências e que as novas formas de visão artística são preparadas lentamente, através dos séculos. As condições extremamente exacerbadas da política econômica e social na Rússia configuram a situação ideal para a criação do romance polifônico, cujo caráter historicamente progressista representa um grande avanço na evolução do romance russo e europeu. Na imagem criada por Dostoiévski para trabalhar um determinado contexto social estão representados todos os segmentos da sociedade, bem como os diferentes perfis psicológicos do homem, que Dostoiévski parece enxergar através de uma grande lupa. Entretanto, nada havia *a priori*. Ao olhar pela lupa no fundo da alma, Dostoiévski vê a fragmentação e a angústia do homem cerceado pelas leis sociais. Longe de assumir um caráter subjetivo e individualista, o psicologismo de Dostoiévski tem uma dimensão realista e social: “seu psicologismo é um método artístico especial de penetração na essência objetiva da contraditória coletividade humana, na própria medula das relações sociais que inquietavam o escritor” (BAKHTIN,

2002: 38) – e tal alargamento, essa cosmovisão, que enxerga o homem inserido no seu habitat, só se faz possível pelo princípio da polifonia, segundo Bakhtin, a chave artística da obra de Dostoievski.

Bakhtin considera maniqueísta a visão social produzida pelos ares revolucionários da Rússia do seu tempo. Em detrimento do que considera uma visão reducionista do homem e da arte, ele abraça o universo da linguagem e da língua, reforçando a idéia de que todo sentido da sociedade humana, ou seja, das formas de organização do homem como ser social, se dá a partir do diálogo, no diálogo e pelo diálogo – daí o regozijo do seu encontro com Dostoiévski.

Dialogismo e polifonia

Segundo Bakhtin, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, portanto, de natureza social. Nesse sentido, a enunciação não existe fora do contexto sócio-ideológico. Toda enunciação propõe uma réplica e nessa atitude responsiva reside, segundo Bakhtin, a construção do sentido pela relação entre os interlocutores. Assim, na teoria bakhtiniana, o sentido não está no emissor, nem na palavra ou no interlocutor e, sim, no efeito da interação entre esses dois pólos, produzido por meio de signos lingüísticos. A noção de recepção ativa proposta por Bakhtin indica um movimento dialógico da enunciação que constitui, por assim dizer, um território comum do locutor e do interlocutor. Compreender, portanto, apreender de fato o sentido do que o outro está enunciando, vai além da compreensão do sinal lingüístico, da voz e da organização do significante. A compreensão é um despertar de ressonâncias ideológicas que correspondem e ativam os nossos sentidos. A interação verbal constitui a verdadeira realidade da língua e o diálogo é uma das suas formas mais importantes.

A palavra contém uma dimensão sonora e material ao ser emitida e uma dimensão semântica, que se constrói no exercício do diálogo. Para além do contexto sócio-lingüístico que, sem dúvida, fornece a moldura para os significados, Bakhtin identifica o diálogo com a própria constituição do sentido. A transferência de palavras de uma boca para outra, apontada por Bakhtin, gera mudanças de tonalidade e a intenção e representa a possibilidade de movência do próprio signo lingüístico. Em função de um estímulo contextual externo, o signo pode desdobrar-se em inúmeros significados, manifestos na estrutura da palavra – acento e entoação – na posição que essa palavra ocupa na organização de uma frase, ou ainda intenção estrutural da voz que fala, que se insere em um movimento afirmativo, negativo ou

interrogativo, e que se presta às incontáveis possibilidades de significados atribuídos a uma provável réplica no interior de um provável diálogo.

A possibilidade de deslizamento dos componentes do signo lingüístico é, portanto, a condição primordial para que se possa fazer uso desses desdobramentos que constituem, segundo Bakhtin, um procedimento básico da escrita de Dostoiévski. Esses desdobramentos, por sua vez, fazem a refração das vozes interiores das personagens, transformando-se em seus duplos, que passam a conviver com a personagem, a dialogar com ela, a argumentar com ela e a interferir nas suas atitudes e ações. Segundo Bakhtin, esse duplo que compartilha a vida das personagens e que interfere na sua consciência termina por introduzir certo tom de zombaria, de escárnio, de desafio, que Bakhtin identifica com a paródia (BAKHTIN, 2002: 218). Assim, a paródia é descrita por Bakhtin como um recurso estilístico que manipula com essas refrações de vozes e que movem a ação no sentido de que o herói de Dostoiévski se serve dessa refração parodística para se perceber, ou seja, ele se percebe através do outro.

Mas pode-se entender o diálogo num sentido mais amplo, além da comunicação em voz alta de duas ou mais pessoas face a face. O livro, por exemplo, é citado como um ato de fala impresso e constitui igualmente um elemento de comunicação verbal, feito para ser apreendido de maneira ativa, com a característica de que a apreensão se faz de forma lenta e gradual, mas a dimensão responsiva do livro é importantíssima e duradoura. Beth Brait reproduz na introdução do seu livro *Bakhtin Conceitos-chave* um extrato que refere a visão que o mestre tem do livro:

O livro [...] é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, etc.) (BAKHTIN/VOLOSHINOV *apud* BRAIT, 2008:7).

O livro, portanto, gera respostas e considerações do público leitor. Um livro sobre literatura abordará as grandes questões dos sentimentos humanos e provocará ressonâncias. Um livro de cunho científico traz no bojo da sua forma acadêmica as referências do estado do conhecimento antes e depois dele, portanto, ele discute, refuta, confirma ou antecipa respostas potenciais. A diferença é que o diálogo verbal presencial ocorre exteriormente, na relação direta com o outro, enquanto na comunicação escrita, ele se dá no interior da consciência humana. Mas ambos se realizam no uso da linguagem, ou seja, de um sistema de representação do mundo.

O dialogismo em Bakhtin é o princípio constitutivo da linguagem, que se caracteriza por vozes polêmicas coexistentes em um discurso. Naturalmente, a troca de mensagens e as situações de diálogos se encontram vastamente explicitadas na história da literatura, mas não se caracterizam como inseridos nos gêneros dialógicos se uma das vozes presentes domina ideologicamente qualquer outra. Bakhtin marca a diferença através da obra de Dostoiévski:

[...] seus romances são diálogos esplendidamente construídos, onde se observa uma profunda independência das vozes originais, que tremem de paixão e ardem com o fogo do fanatismo, como se ele mesmo (Dostoiévski, o autor) apenas presenciasse essas discussões convulsivas e observasse curioso, para ver de que modo elas terminariam e que rumo tomaria a questão (BAKHTIN, 2002: 34).

Bakhtin vê em Dostoiévski a capacidade de estabelecer uma relação originalíssima com suas personagens, deixando-as ter voz própria e sobreviver com o mínimo de interferência da parte dele como autor, constituindo um conjunto de vozes “que ressoam de forma equípólente, e que não são objeto do discurso do autor e, sim, sujeitos do seu próprio discurso” (BEZERRA, 2005: 195) – uma narração construída a partir de sujeitos investidos de plenos direitos e não se vê *coisificado* pelas relações sociais, quando perde a voz, o desejo, a clareza, a consciência – perde o seu espaço e o seu poder. Nisso reside, segundo Bakhtin, a profunda originalidade do processo artístico de Dostoiévski.

Dialogismo e polifonia são conceitos distintos, porém interdependentes, frutos da percepção de um estudioso da linguagem e da organização social do homem que entendeu, a seu modo, a emergência de uma grande transformação da sociedade, e a traduziu na forma de romance, único gênero literário dotado de uma complexidade tal que se deixar multiplicar pelo pensamento polifônico – conceito criado por Bakhtin para dar conta da multiplicidade de planos que viu em Dostoiévski. Os embates criados por Dostoiévski refletem o universo social da época, o *status quo* de uma sociedade que não suportava mais ver a consciência de seus indivíduos reduzida a pó, conduzida a situações de opressão política e econômica. Segundo Bakhtin, ao criar a trajetória livre de suas personagens, “Dostoiévski preconizou a necessidade de mudança da sociedade russa e, de certa forma, preconizou a própria revolução” (BAKHTIN, 1997: 357).

A passagem do monologismo moralizante para o dialogismo, “que tem na polifonia sua forma suprema” (BEZERRA, 2005: 193), equivale à libertação do indivíduo, que passa a ser dono de sua voz. A autoconsciência da personagem, traço dominante do enfoque polifônico pressupõe uma posição radicalmente nova do autor na construção da personagem – o enfoque

dialógico. O autor monológico não dialoga com a sua personagem: “ele não fala *com* ela, mas *sobre* ela” (BAKHTIN, 2002: 71). Na estrutura monológica a última palavra cabe sempre ao autor, e transcende a consciência da personagem. A voz do autor monológico lida com aspectos da consciência que a personagem não vê ou não conhece, portanto, jamais poderia “encontrar-se com a palavra da personagem em um plano dialógico” (BAKHTIN, 2002: 71), daí a sua dimensão conclusiva e previsível – a posição do autor, absoluta, não encontra resistência dialógica por parte da personagem.

O autor polifônico não se preocupa em se conhecer, descobrir o seu próprio eu; está genuinamente interessado em conhecer o outro, simplesmente porque não existe na cosmovisão polifônica um “eu” solitário, isolado do contexto social: “eu me projeto no outro, que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que afirmemos um para o outro a existência de duas multiplicidades infinitas que dialogam em pé de igualdade” (BAKHTIN, 1997: 366).

O apagamento do autor

Na configuração dos conceitos de análise literária criados por Bakhtin emerge a necessidade de se elaborar uma nova atitude do autor/escritor face ao seu objeto, tarefa a que se dedica Bakhtin, particularmente em sua análise sobre a obra de Dostoiévski. A cosmovisão polifônica atribui plenos poderes ao sujeito e não poderia retratar de outra forma as personagens do romance. Bakhtin encontra em Dostoiévski o que considera uma revolução da produção literária do seu tempo, calcada na tradição de uma perspectiva teleológica e subjetiva, focada no mundo da consciência individual e interior do homem. A estrutura do romance sofre uma ruptura a partir de Dostoiévski na medida em que ele deixa para trás a abordagem romântica e burguesa, que valoriza o homem na sociedade a partir do lugar que ele ocupa, tendo esse lugar detalhadamente discriminado em função de critérios taxonômicos, para mergulhar na descrição de um mundo todo facetado – o mundo interior da alma humana, com sua ambigüidade.

O foco do romance burguês durante o século XIX estava nos sentimentos humanos emoldurados por um perfil sociológico e classificatório, de ordem subjetiva, submissa à vontade do autor e de caráter moralizante. Dostoiévski inova ao trazer à cena um homem atormentado por sua própria consciência. Daí o impacto causado pelos crimes em sua obra, representações da ambigüidade das personalidades de suas personagens, cuja originalidade,

contudo, não reside na valorização da individualidade, mas na capacidade de mostrá-la íntegra e estranha. Seu herói constitui o homem comum, cuja consciência ele faz desabrochar, até que esse homem comum e apagado possa dialogar com todas as representações alegóricas constantes do recorte traçado para o romance.

O movimento de desenhar o perfil do herói a partir da realidade do homem comum exige do autor polifônico um exercício consciente no sentido de criar meios para que esse homem apagado possa adquirir um contorno próprio e energia suficiente para ter voz própria. Para Dostoiévski não importa o que o herói é para o mundo, mas o que mundo é para ele, e o que ele é para si mesmo. Dostoiévski transforma todo esse manancial em objeto de reflexão do próprio herói – “posição social, tipicidade sociológica, o *habitus*, o perfil espiritual e, inclusive a sua aparência externa que, nesse processo, transfere-se do campo de visão do autor para o campo de visão do herói” (BAKHTIN, 2002: 47-48). Ali, imbuído da necessidade de encontrar soluções para a sua vida, o herói dostoiévskiano procura descobrir as suas próprias leis, fugindo da imposição das leis do outro, em busca da sua verdade.

Entretanto, na ambiência polifônica, a verdade do herói não representa um fim, mas apenas uma passagem no horizonte de inconclusibilidade. Idéias inconcludentes merecem um olhar especial por representarem um conceito fundamental no universo dostoiévskiano. Bakhtin reconhece em Dostoiévski a capacidade de entender o ser humano em toda a sua ambigüidade:

[...] diversidades de personalidade, pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, anti-religiosas, nobreza, vilania, manias, taras, franquezas, excentricidades, brandura, violência, timidez, exibicionismo, enfim, esse amálgama de vicissitudes que o tornam irredutível a definições exatas (BAKHTIN, 2002: ix).

Ao longo do embate de consciências a que se vê exposto, o herói alcança a sua verdade e se assenhora da sua voz – um novo estado de consciência se manifesta particularmente e em primeira instância no tom e no estilo de sua voz e, em seguida, no uso da palavra para se relacionar com o mundo. A verdade se vê assim relativizada. Percebe-se a enorme importância dessa dimensão atribuída por Bakhtin à voz: expressão de uma individualidade singular, composta de inúmeros véus de luz e de sombra em um jogo de refrações.

Dramaticidade e formas narrativas

Se os diálogos constituem a força dramática em Dostoiévski, convém ressaltar as distinções entre o drama e as formas narrativas polifônicas. Em primeiro lugar, a ação

dramática tem uma evidente conexão com o tempo. Os diálogos relatam eventos com início, meio e fim, universo onde existe uma meta, um lugar predestinado para a trama e suas personagens, *locus* alcançado quando a obra se conclui. Trata-se, portanto, de uma estrutura fechada, que não comporta a abertura polifônica. Em segundo lugar, o drama pode ter uma multiplicidade de planos, mas não tem uma multiplicidade de mundos, já que admite apenas um único sistema de referência em que reside a visão monolítica do outro. Em terceiro lugar, ainda que as várias vozes se façam representar no drama, enquanto refração do *habitus* social e até mesmo como discurso crítico, Bakhtin afirma que ninguém foi precursor de Dostoiévski na construção de personagens verdadeiramente livres e ideólogos, cada qual levantando a bandeira do seu mundo, e brigando por ele (BAKHTIN, 2002: 34).

Fiel aos preceitos de que as formas artísticas são preparadas lentamente, através dos séculos, emergindo e submergindo ao longo do tempo em função de condições sociais e históricas específicas, que favorecem essa dinâmica, Bakhtin afirma que as condições históricas para a criação do romance polifônico são extremamente flagrantes na Rússia, à época de uma jovem sociedade capitalista, imersa em uma roda-viva de tendências radicalistas, logo, imersa em profunda polifonia. Um dos conceitos fundamentais da obra revolucionária de Dostoiévski, segundo Bakhtin, é a *liberdade inaudita de vozes*, ou seja, a condições mais ou menos autônomas com que as suas personagens tomam as rédeas de seus destinos e chegam mesmo a argumentar sobre isso com o autor.

A representação da sociedade através das obras literárias é fato experimentado e dignamente consumado. O que confere a Dostoiévski uma dimensão toda especial é o fato de que as suas personagens se movimentam em território demarcado que tem como pano de fundo a engrenagem social, farta de elementos e considerações e se vêm acometidas pelo maior e mais sutil tormento da alma humana – o diálogo consigo próprio, a crise de consciência. O cenário é sempre o embate entre as consciências das personagens, que “representam duplos da consciência do herói” (BAKHTIN, 2002: 256) – perguntas que ressoam no diálogo interior contínuo e inacabado que o herói trava com os espíritos que o atormentam, e que habitam a sua própria consciência.

Tal multifacetamento interno não poderia jamais existir nos termos de uma estratégia de composição fechada e monolítica. Dostoiévski abre espaço para que cada uma dessas vozes possa efetivamente se manifestar e influir na condução da trama. A palavra *do* herói e a palavra *sobre* o herói são determinadas pela atitude dialógica face de si mesmo e face ao outro

(BAKHTIN, 2002: 256). Nesse sentido, o discurso do autor não pode abranger todos os pontos de vista e concluir *de fora* o discurso do herói. Para influir na trajetória do herói, ele precisa dialogar com ele. O diálogo é o centro do mundo artístico de Dostoiévski, utilizado não como meio, mas como fim (BAKHTIN, 2002: 256) – aqui o homem não apenas se revela exteriormente como o faz também e principalmente para si mesmo. Para Dostoiévski “ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN, 2002: 256), pois “[...] o diálogo não é o limiar da ação, mas a própria ação” (BAKHTIN, 2002: 257).

A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada, ora em diálogos dele consigo mesmo, ora com um outro. O microdiálogo, essa dimensão conferida ao diálogo interior, constitui uma das bases na qual o autor introduz outras vozes, internas e externas, reais e fantásticas e nessa relação entre vozes reside a essência do diálogo ou, como quer Bakhtin, “serve de carcaça sólida para a intriga interior” (BAKHTIN, 2002: 216), tecido maleável, em que a personagem e seus duplos atuam e aprofundam seus conflitos interiores e exteriores.

Vale ressaltar os efeitos que Dostoiévski obtém “fazendo a mesma palavra passar por diferentes vozes que se opõem umas às outras” (BAKHTIN, 2002: 261), oposições abertas ou veladas que muito se assemelham ao jogo dramático,

[...] espécie de cruzamento da consonância ou dissonância das réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2002: 262).

Segundo Bakhtin o objeto real de Dostoiévski é justamente essa passagem do tema por muitas e diferentes vozes. A palavra colocada na boca do outro soa diferente, traz novos matizes ao tema, relativiza verdades, identifica as diferenças e se constitui como um discurso bivocal:

O todo romanesco de Dostoiévski é construído como um *grande diálogo* no interior do qual ecoam, iluminando-o ou condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos. O diálogo adentra o interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói (BAKHTIN, 2002: 262).

Nesse sentido, as palavras proferidas pelas personagens “não são apenas objeto do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2002: 4). O herói em Dostoiévski se distingue do herói do romance tradicional justamente pela liberdade de que dispõe para manifestar o seu ponto de vista e essa liberdade

aporta um traço excepcional para a estrutura da obra, na medida em que a voz do herói soa como “se estivesse ao lado da palavra do autor” (BAKHTIN, 2002: 5), coadunando-se em ela e com as vozes plenivalentes das outras personagens. O autor polifônico lida com o ponto de vista do outro, mas não penetra no seu âmago, o observa de fora.

Na estrutura da obra polifônica deve existir uma nova orientação da narrativa, que precisa ajustar-se a esse mundo novo, de tantos planos distintos. O autor, o narrador e a personagem necessariamente irão se articular de novas formas e ocupar posições bem distintas das definições tradicionais do romance monológico. Dostoiévski dá mostras de uma escrita que transforma a outra pessoa, que a retira da sombra para expô-la à realidade autêntica. Naturalmente, tal processo exclui deliberadamente toda e qualquer tipo de moralidade. Em Dostoiévski o foco não é o papel social do indivíduo, “mas os meios de revelação desse indivíduo na sua própria vida e não nos meios de visão e representação artística desse indivíduo nas condições de uma determinada construção artística – o romance” (BAKHTIN, 2002: 10).

Reflexões conclusivas

Para além de categorias literárias, Bakhtin refere Dostoiévski como o criador um novo gênero, uma variedade do gênero romance, intitulado *romance polifônico*, representante, segundo ele, de uma grande evolução do pensamento artístico da humanidade, sem a pretensão de suprimir quaisquer gêneros existentes – mas, ao contrário, de contribuir para o enriquecimento destes.

A abordagem da narrativa polifônica pressupõe a demarcação de um campo de ação habitado por vozes polivalentes. A chamada cosmovisão bakhtiniana constitui um potencial instrumental teórico para estudar a obra de Ariano Suassuna, cuja inspiração provém do burburinho da praça pública – espaço que, por hipótese, recebe do autor um tratamento polifônico e dialógico.

Diante do diálogo como tema central destas reflexões, opta-se pela análise da obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do vai-e-volta*, partindo-se do pressuposto de que as suas formas dialogizantes, diretas e indiretas, constituem um todo polifônico. As bases da concepção estética de Suassuna estão claras nesse texto que enaltece as tradições sertanejas e faz uma verdadeira arqueologia do homem do sertão através de um jogo de imbricações que sugere uma nova posição da voz do autor no seio da obra – na medida em que este, sorratamente, se traveste

ora como narrador, ora como personagem, e surpreende o leitor com a mais deliciosa e escancarada crise de consciência, bem ao sabor dos princípios polifônicos.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 2008.

_____. *Questões de Literatura e Estética*. 3 ed. Tradução de A. F. Bernardini. São Paulo: UNESP, 1997.

BEZERRA, Paulo. “Polifonia” In BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes). “Ariano Suassuna e a escrita da cena brasileira: invenção e explicação”. In *Plural Pluriel. Revue des cultures de langue portugaise*. Disponível em [http:// www.pluralpluriel.org/index](http://www.pluralpluriel.org/index)., 2008.