

VOZES POLIFÔNICAS PLENIVALENTES E CONSCIÊNCIA EQUIPOLENTE**PLENIVALENT POLYPHONIC VOICES AND EQUIPOLENT AWARENESS**

Lacy Guaraciaba Machado*

Doutorado em Letras: Teoria Literária, pela Universidade Estadual de São Paulo – UNESP/São José do Rio Preto.

lacyguaraciaba@gmail.com

Divino José Pinto*

Pós-Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

djlages16@gmail.com

126

Resumo: Este artigo discute conceitos elaborados por Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), ao analisar obras de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e de François Rabelais (1494-1553). A obra literária que é objeto de nossa atenção, neste estudo, é *O sonho do titio* (1859), de Dostoiévski. Para nossa discussão privilegamos os conceitos: vozes polifônicas plenivalentes, consciência equipolente, dialogia e carnavalização, sob a ótica de Bakhtin. Ilustrando o conceito polifonia na música, recorreremos aos estudos de José Miguel Wisnik, ilustrando-o com um fragmento da *Fuga*, de Bach. Ao final, fazemos uma sucinta abordagem sobre a presença de vozes polifônicas plenivalentes, consciência equipolente e carnavalização, na obra *O sonho do titio*, de Dostoiévski. Concluímos destacando a compreensão de que a obra de Bakhtin se acha aberta a novos diálogos sobre o seu modo de situar a obra literária e desvendá-la.

Palavras-chave: Bakhtin. Carnavalização. Consciência equipolente. Dialogia. Vozes polifônicas plenivalentes.

Abstract: This article discusses concepts elaborated by Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), when analyzing works by Fyodor Dostoevski (1821-1881) and François Rabelais (1494-1553). The literary work that is the object of our attention in this study is *Uncle's Dream* (from the *Chronicles of Mordassov*) by Dostoevski (1859). For our discussion, we privileged the concepts: polyphonic plenivalent voices, equipolent awareness, dialogy and carnivalization, from the perspective of Bakhtin. Illustrating the concept of polyphony in music, we turn to the studies of José Miguel Wisnik, illustrating it with a fragment from Bach's *Fugue*. At the end, we make a succinct approach to the

* Ensaísta de teoria da literatura (artigos e capítulos publicados) e escritora de narrativa curta. Desenvolve pesquisa sobre Procedimentos Narrativos Literários: princípio transcendente. É colaboradora do Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás.

* Doutorado em Letras: Teoria Literária, pela Universidade Estadual de São Paulo – UNESP/São José do Rio Preto. Ensaísta de teoria da literatura (artigos e capítulos publicados) e escritor de narrativa curta. Orienta pesquisas na pós-graduação, Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás, sobre esses temas. Ministra aulas e palestras sobre o assunto.

Building the way

presence of plenivalent polyphonic voices, equipolent awareness and carnivalization, in Dostoevsky's *Uncle's Dream*. We conclude by highlighting the understanding that Bakhtin's work is open to new dialogues about his way of situating the literary work and unraveling it.

Keywords: Bakhtin. Carnivalization. Equipolent awareness. Dialogy. Plenivalent polyphonic voices.

Considerações Iniciais

Este estudo sobre vozes polifônicas plenivalentes e consciência equipolente limita-se ao espaço de realização do procedimento construtivo do texto literário. Mas não há como evitar a presença de conceitos como dialogia e carnavalização, pois estes se relacionam com aqueles. Vozes polifônicas e dialogia vêm sendo objeto de estudos literários e linguísticos, além de receberem a atenção de outros campos do conhecimento. Assim, esta discussão está centrada nas ideias do teórico russo, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975). Tais conceitos nos desinstalam há alguns anos, sobretudo quando os vemos aplicados em análises literárias.

Arriscamos afirmar que se a obra do escritor russo, Fiódor Dostoiévski (1821-1881), conquistou Bakhtin e lhe provocou a formulação dos conceitos já destacados, com a obra de François Rabelais (1494-1553), o teórico russo ampliou seus estudos investigando, profundamente, o carnaval, a carnavalização e o riso. Por meio de sua produção, abriu caminhos para percursos intermináveis, considerando que cada narrativa literária tem, em si, seu projeto de ficcionalização do universo de convivência de personagens – imagens sígnicas em movimento interativo.

Assim entendendo, procuramos neste artigo inserir recortes de pontos de vista sobre tais conceitos, sempre buscando o teórico russo como autoria matriz e provocadora. Isto porque, ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin adotou o conceito polifonia por entender que os romances do escritor eram marcados por procedimentos polifônicos e dialógicos, entre outros. Não é novidade registrar que, com em seu processo produtivo, classificou os romances de Dostoiévski como romances polifônicos e a obra de Rabelais serviu-lhe para desenvolver estudos sobre carnavalização na literatura.

Building the way

Bakhtin fundamentou-se no princípio de que o discurso narrativo literário contém multiplicidade de *consciências equipolentes* (2010, p. 5), em uma “autêntica polifonia de *vozes plenivalentes*”. Mas, Bakhtin amplia seu estudo para além das narrativas de Dostoiévski. Desse alargamento, interessa-nos seu estudo daquilo que ele designou como carnavalização, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1940), uma vez que a cosmovisão carnalizada está presente na obra de Dostoiévski, que é objeto de nossa atenção neste estudo: *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov) - 1859*.

No nosso primeiro contato com a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ao ler as expressões “polifonia de *vozes plenivalentes*” e “consciência equipolente”, fomos arrebatados por duas referências. Uma restringiu-se ao campo da Teoria da Literatura, ou seja, ao estudo do ponto de vista, foco narrativo, perspectiva narrativa, vozes narrativas; e a outra levou-nos ao território da música, área que batizara o conceito em destaque, no século IX, observando-o no canto popular identificado como *organum: canto e contracanto, ou seja, ponto e contraponto* (WISNIK, 2002).

No Brasil, a partir da década de 1980, diversas publicações sobre polifonia e dialogia iniciaram-se particularmente no campo da Linguística. Alguns pesquisadores debruçaram-se sobre o conceito dialogia, outros sobre polifonia e outros ainda, sobre os dois conceitos. Em nossas leituras, Beth Brait ocupa lugar central, porque sistematiza e publica suas pesquisas sobre a produção de Bakhtin e reúne produção de outros pesquisadores. Cada novo texto que aborda polifonia provoca-nos a necessidade de retorno às obras de Dostoiévski e ao livro de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2012).

Mais recentemente, tivemos acesso a dois autores que contribuíram muito para a satisfação parcial de nossa curiosidade, muito mais pensando o uso do termo que nos instiga, no âmbito dos estudos da Literatura e da Música do que no campo da Linguística e da Análise do Discurso. Os autores são Katerina Clark e Michael Holquist em coautoria (1984), José Miguel Wisnik, professor Livre Docente na USP. São personalidades que orientam esta reflexão sobre polifonia, num diálogo com a farta publicação de Beth Brait, que, repetimos, para nós é uma das referências em estudos bakhtinianos, no Brasil. Para pensar polifonia, buscamos recortes de uma narrativa ficcional de Dostoiévski, *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov)*; e, para além

Building the way

da linguagem verbal, recorreremos a um fragmento da *Fuga*, de Johann Sebastian Bach (1745), para ilustrar o que se segue.

Por que a Fuga de Johann Sebastian Bach

Como já destacado, a consideração que instiga este estudo incide sobre um conceito que remete ao som, poli-fonia, multiplicidade de sons, sabendo-se que som é o movimento em oscilação. Esse movimento “permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de uma essência universal que seria regida” de modo permanente. “O círculo de Tao, por exemplo, que contém *o ímpeto yang e o repouso yin*, é um recorte da mesma onda que costuma tornar, analogicamente, como representação do som” (WISNIK, 2002, p. 119).

Sons verbais e sons musicais têm, certamente, sua consonância e sua singularidade, que se define e redefine à medida que são postos em movimento. Mas o som, com seus impulsos e repousos, conforme diferentes padrões de movimento é, inegavelmente, produção de natureza cultural. Podemos afirmar, de modo genérico, que no texto literário o percurso sonoro ocorre mediante processo combinatório sintagmático e paradigmático, instituindo presenças e ausências, intervalos e vazios, vozes e silêncios preenchidos por uma espécie de memória apagada. Em literatura, é nessa e dessa memória apagada que a profusão de vozes emerge no discurso indireto livre, no monólogo interior, no solilóquio. Estes últimos são habitados por vozes inquietas e deslizantes. Na textura do texto literário como na música, o som se dá na sequência combinatória de impulsos e repousos e quedas. Nesse sentido, queremos ousar concordar com a percepção de que o “mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho” (Idem, p. 19).

Bakhtin recomendou que não se pode reduzir a unidade do universo da obra de Dostoiévski à polifonia musical, embora se possa constatar que haja unidades do enredo que se combinam conforme o princípio lírico. Essa sua forma de entender é complementada pela afirmativa: “a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada” (2010, p. 23). Cremos que nisto reside, em parte, a interpretação frequente de seus leitores ao afirmarem que o

Building the way

uso que Bakhtin faz desse conceito é metafórico. Mesmo consciente disso, a nossa teimosia persiste instigando-nos a buscar a realização da polifonia em dois sistemas de linguagem: discurso literário e música erudita.

Nessa perspectiva, buscamos, na obra de Wisnik, contribuição para a justificativa da escolha da Fuga de Bach. Trata-se de sua avaliação de que a música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) reúne o ontem e o amanhã: uma de suas marcas é o recurso polifônico enriquecido de modo tal como se pode verificar pelo fragmento da música nos dois modos de manifestação, digital e gráfico: <https://youtu.be/2jmD9O1YGmQ>,



The image displays a musical score for a fugue, likely by Johann Sebastian Bach. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is highlighted in orange and labeled with a circled '1'. The second system is highlighted in cyan and labeled with a circled '2'. The third system is highlighted in cyan and labeled with a circled '3'. The fourth system is highlighted in purple and labeled with a circled '3'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the complex polyphonic texture of the piece.

Autoria da imagem: Simone Gorete Machado

No fragmento da partitura de Bach, a *Fuga*, fica evidenciada a complexidade da forma de expressão, se considerado o tempo de sua criação, século XVIII. O movimento de um som entranha em outro e se harmoniza, tensionando e destensionando sons e silêncios. Na ilustração, as três vezes, ou seja, as três vezes, melhor dizendo, as três linhas melódicas, estão assinaladas no fragmento da partitura por meio de indicações didáticas representadas por três cores distintas, para

Building the way

identificação da analogia figurada ou metafórica a que Bakhtin chama polifonia, ao analisar os romances do escritor russo, Dostoiévski.

Não é apenas em virtude da inovação criativa do procedimento polifônico que a produção musical de Bach se destemporaliza e influencia composições de diferentes tempos e as complexifica esteticamente, é pelo conjunto daquilo que a constitui. Nessa direção, e após destacar que a música bachiana sugere conter em si a música toda, Wisnik comenta:

[...] em Bach estão os desenvolvimentos extremos das defasagens polifônicas ao mesmo tempo que os percursos da melodia antecipada, e uma coisa de tal modo entranha na outra que o pensamento harmônico se realiza plenamente em sua polifonia, assim como em peças aparentemente simples e unidimensionais pode se descobrir um cerrado pensamento polifônico (é o caso do primeiro prelúdio do “*Cravo bem temperado*”, onde a face tão conhecida esconde em filigrana um surpreendente jogo de defasagens a três vozes). (WISNIK, 2002, p. 119).

É em sua obra, *O som e o sentido*, que Wisnik recorre ao primeiro prelúdio da composição *Cravo bem temperado*, e nos instiga buscá-la. O autor refere-se ao movimento de três vozes que remetem tanto à fruição estética, quanto à constatação da originalidade do pensamento polifônico na música. Se no primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado*, as defasagens polifônicas proporcionam um efeito de som que entranha em outro, por se tratar do manejo de vozes entendidas como linhas melódicas, na literatura esse entranhar se faz no romance polifônico, mediante coexistência e interação do eu e do outro: herói e autor, herói e outros heróis. O que se dá é que a voz da personagem, em que se centraliza o fio condutor da narrativa, estrutura-se do mesmo modo como se estrutura a voz do autor (BAKHTIN, 2010,) ou narrador extra e/ou intradieético.

No romance, consideramos que se trata de consciências em movimento e se expressam como vozes em contraponto, bem ao tempo em que se dão as inquietudes proporcionadas pela sociedade e que se tornam alvo do artista, porque acionam sua sensibilidade. Trata-se de um realismo em que o *eu* do outro afirma-se como *outro* sujeito e não como objeto. Com esse procedimento, tem-se afirmação (e não afirmação) do eu do outro pelo herói (Idem, p. 9), o que determinaria aquilo que o autor denomina, entre parêntesis, como catástrofe da consciência desagregada e desvela determinada visão de mundo. Na música erudita, o impalpável se expressa

Building the way

na linguagem sonora tocando pontos que dispensam o visível, mas acionam o invisível, o intangível:

O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem o poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. (Idem, p. 28)

132

Esse misto entre o tangível e o intangível, o sondável e o insondável, vozes, vazios e silêncios que flui no deslizamento da consciência está presente tanto na literatura quanto na música, na coreografia, na pintura. Esse misto, tanto o vazio quanto a plenitude, incide sobre a consciência e a inconsciência numa espécie de modelagem simbólica e mágica, porque desloca o fruidor e o convida a um passeio pela ordem cósmica. Entretanto, na música, o som pode conter ambivalência, porque dependendo de como seja produzido torna-se ruído que remete ao tenebroso, à morte. “Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem-acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos” (Idem, p. 34).

Entretecendo Visões

Os debates acadêmicos que a obra de Bakhtin provocou suscitam respostas que nem sempre convergem. Romance polifônico, polifonia e dialogia são os conceitos que mais chamam nossa atenção, entretanto mais recentemente carnavalização passou a despertar nossa atenção: é pesquisa em que o teórico russo inclui a história do riso na cultura medieval e renascentista. Sempre acreditamos que há dois fatores básicos para a compreensão desses conceitos, tal como concebidos em sua origem e evolução. Tanto na música quanto na linguagem verbal, requerem estudos verticalizados. Nessa direção, Beth Brait destaca:

Building the way

Não se tem um conceito de polifonia e depois se constata sua presença numa obra ou num conjunto de obras. [...] alguns estudiosos do pensamento bakhtiniano fazem do uso indiscriminado do conceito de polifonia, como se fosse um conceito abstrato, criado para ser aplicado a qualquer discurso (BRAIT, 2012, p. 14).

Um outro modo de expressar sua compreensão – compreensão ou constatação? – está em seu ensaio “Problemas da poética de Dostoiévski e estudos de linguagem” (2009), texto em que Beth Brait recorta fragmentos de Bakhtin para fundamentar sua percepção quanto aos equívocos manifestados por pesquisadores do pensamento bakhtiniano e destaca inicialmente:

Compreender *Problemas de poética de Dostoiévski* (PPD) e seu papel essencial para os estudos de linguagem, artística ou não, exige um olhar sobre os meandros de uma trajetória que leva a essa *finalização* [...]. Hoje, para o leitor interessado em linguagem, em ciências humanas, PPD é uma obra essencial para o conhecimento da gênese do conceito de romance polifônico, alteridade, vozes, polifonia, gênero, diferenças entre diálogo e dialogismo. (BRAIT, 2009, p. 46).

Mais adiante, alerta:

Sem as leituras dos textos de Dostoiévski, entretanto, sem o contato direto com as narrativas que encaminham Bakhtin ao conceito de *romance polifônico* e, em última análise, de *polifonia*, o leitor de PPD se perderá na construção teórica aparentemente abstrata e sem fundamento concreto, mesmo quando Bakhtin junta e puxa todos os fios para a relação indissolúvel entre vida e linguagem. (2009, p. 57).

Para a autora, o romance polifônico é dialógico, pois, nele, as personagens principais são os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Como sujeitos de si tornam-se sujeitos do discurso, e constituem a multiplicidade de vozes porque instituem a multiplicidade de *consciências equipolentes e de mundo*. Considerando que uma obra de Bakhtin ecoa em outra, recorreremos à *Estética da criação verbal* e encontramos o destaque de que, para composição e fruição da obra, ela tem de ser pensada como um todo. Nessa direção, o autor assim se pronuncia:

O todo estético não é algo para ser vivido, mas algo para ser criado (tanto pelo autor como pelo contemplador; sendo nesse sentido que se pode dizer, com certo exagero, que o espectador vive a atividade criadora do autor), apenas o herói deve viver, embora aí não se trate

Building the way

de uma operação propriamente estética, já que esta reside apenas no ato de acabamento. (BAKHTIN, 1997, p. 83).

Isto nos sugere entender que, para abordar os conceitos bakhtinianos, o exercício crítico deve ser também frutivo, ou seja, a adoção dos conceitos fundados por Bakhtin ou quaisquer outros de outros teóricos pressupõe uma espécie de movimento centrífugo e centrípeto que transcenda (a obra solicita a abordagem teórica e esta corre ao encontro da obra) o campo teórico, e o suponha, na sua relação com o objeto estético. Melhor dizendo, é essencial que haja uma espécie de diálogo entre dois universos: o do objeto artístico e o da concepção que dá base à abordagem teórica, de tal modo que esta dialogue com o processo construtivo da obra de arte.

Observando esse diálogo, em *narrativas literárias* de Rabelais, Bakhtin desenvolveu o conceito carnavalização e o contextualizou historicamente em A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (1940). Rosse Marye Bernardi debruçou-se sobre essa obra e, em seu ensaio, *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo*, comenta, criteriosamente, a exposição de Bakhtin, mas, faz um preâmbulo sobre o pensamento do autor em que destaca:

Bakhtin opta pela leitura da totalidade da obra de um autor e, a partir daí, além de inseri-la na série histórica, procura descobrir as características dessa obra, sua singularidade, o tratamento dado à representação dos múltiplos discursos sociais que a compõem e os modos pelos quais o autor organiza a sua visão de mundo e estabelece relações interacionais. (BERNARDI, 2009, p. 75).

Pensando a partir da análise de Bakhtin, o que se poderia entender sobre múltiplos discursos sociais e multiplicidade de vozes, se não se admitir que a propriedade múltipla, organizada no projeto narrativo pelo autor, está relacionada a vozes plenivalentes e consciências independentes, equipolentes e imiscíveis? (BAKHTIN, 2010, p. 4-5) O teórico russo dirá: o plano artístico de Dostoiévski é essencialmente novo em seu tempo (idem, p. 5), nele:

A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor [...]. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse [...] coadunando-se de modo

Building the way

especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (Idem, p. 5).

O que podemos compreender é que autor e herói coexistem, entretanto, o herói é sujeito de sua existência: tem voz própria e movimenta-se como voz e consciência independente, equipolente e imiscível, na coexistência e interação do eu e do outro, na confrontação dramática (Idem, p. 31). Esse é o procedimento em que se dá a linguagem dialógica, isto é, a arquitetura do discurso polifônico de que trata o teórico russo, melhor dizendo, romance polifônico. Este gênero é assim denominado “porque apresenta muitos pontos de vista, muitas vozes, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido” (HOLQUIST E CLARK, 1998, p. 259). Mas, nas palavras de Holquist e Clark: “o que Bakhtin chama ‘polifonia’ é simplesmente aquele fenômeno cujo outro nome vem a ser dialogismo.” (1998, p. 261). Entretanto, o autor da designação conceitual assim explica:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes [...] permanecem independentes [...]. E se falarmos na vontade individual, então é na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais [...]. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade da combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (Idem, p. 23).

Se as vozes das personagens são independentes ou imiscíveis é porque não se misturam nem se superpõem, têm igual valor e poder. Assim, são movidas por consciências plenivalentes, ou seja, dotadas de capacidade plena para a coexistência de vozes em interação polêmica, combinando vontades: vontade artística e vontade do acontecimento. Esse é então o princípio da narrativa literária denominada polifônica, o que, conforme entendemos, não exige que seja elaborada em forma de discurso indireto livre, monólogo interior ou solilóquio, mas é fundamental a confrontação entre pontos de vista, na interação de consciências. Este procedimento é a marca dominante no processo construtivo próprio da obra inteira, *O sonho do titio (Das crônicas de Mordássov)*, embora haja discurso indireto livre e monólogo interior, conforme exemplificaremos adiante. A preferência do autor é, portanto, pela confrontação entre pontos de vista, como desvelamento da consciência das personagens em interação.

A respeito do conceito atribuído à polifonia, a compreensão de Bernardi harmoniza-se com a de Brait, preservada a singularidade do enunciado de cada uma. **v. 11, n. 2 (2021)**

Building the way

Se esta estabelece limites ou pré-requisito para o uso do conceito polifonia e indica a leitura da obra de Dostoiévski como condição prévia para o entendimento dos conceitos formulados por Bakhtin, aquela radicaliza ao afirmar que a análise de que se trata restringe-se à obra de Dostoiévski e aponta “para a lógica interna do pensamento bakhtiniano” (p. 75), o que pressupõe incluir: a percepção da totalidade da obra de determinado autor e o contexto de sua criação artística.

Isto posto, Bernardi passa a discorrer sobre a análise do romance *Gargantua e Pantagruel* (1533), que Bakhtin elaborara. Trata-se de uma obra: “escrita como tese, embora refeita para publicação [...]” (p.76). Logo no início, Bernardi chama a atenção:

Para uma análise que busque a compreensão e a merecida valoração da obra de Rabelais, e essa é sua tese, Bakhtin considera que é impossível fazê-lo sem que se façam estudos em profundidade da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, universo que deu subsídios para o desenvolvimento dessa obra singular [...]. Assim, repetido Bakhtin, diremos que a *chave* para desvendar Rabelais é o conhecimento dessas fontes, seu sistema de imagens e sua concepção de mundo. (BERNARDI, 2009, p. 77).

Esse exercício revela que a ambivalência da linguagem e das imagens, que emergem no romance *Gargantua e Pantagruel*, instituem duplicidade de valores de sentido: “uma espécie de realismo grotesco, corpos em transformação, imagens inacabadas, imperfeitas ‘que tendem a aproximar os extremos’ céu e terra, nascimento e morte, por exemplo” (BERNARDI, 2009, p. 80). Trata-se de um procedimento que pode ser encontrado também em *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov)*, narrativa identificada por seu tradutor, Paulo Bezerra, como novela. Nesta, a imagem do glorificado já traz em si a imagem do destronado. Duas personagens confirmam esse procedimento: Mária Aliekssándrovna Moskaliova, apresentada logo na abertura da narrativa como a primeira-dama da cidade, capital do mexerico; príncipe K ou príncipe Gavriila (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 26) é apresentado no segundo capítulo – figura risível.

No ambiente discursivo explorado por Bakhtin, que remete ao mundo da Idade Média e do Renascimento, reside a identificação do riso e das festas populares, rompendo com a cosmovisão e a linguagem presentes na produção estética do Classicismo. Resumidamente, o que fica destacado sobre carnavalesação, na narrativa literária de Rabelais analisada por Bakhtin, é que tudo e todos situam-se no

Building the way

mesmo nível: em festas religiosas, nas praças, em brincadeiras verbais, em espetáculos especiais. As pessoas que não integram o grupo social de prestígio sentem o direito de ter liberdade para ridicularizar a autoridade, proferir blasfêmias sobre ritos religiosos, degradando e regenerando.

Para Bakhtin, a cultura do riso na Idade Média ocorreu de modo extraoficial, em praça pública, em festas e na literatura recreativa: o terrível é transformado em um 'alegre espantalho' (1987, p. 79). No Renascimento, o riso tornou-se presente na grande literatura, ou seja, em obras de arte como a de Boccaccio, Rabelais, Cervantes; em dramas e comédias de Shakespeare entre outros. Satiriza-se a nobreza feudal, mergulhada em um ambiente de fofocas e festas, na glotonaria, na embriaguez e na libertinagem. Considera-se que o carnaval é uma festa popular sincrética e que, ao longo de sua história, gerou uma linguagem simbólica diversificada e uma visão de mundo carnavalesca. A esse respeito, o teórico russo assim explica:

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. **É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura.** (BAKHTIN, 2010, p. 139-40) [Grifo nosso].

Nesse processo tradutório, são definidas quatro categorias carnavalescas: a) livre contato familiar entre os homens, caracterizada pela livre gesticulação e franco discurso carnavalescos; b) um novo *modus* de relações do homem com o homem, identificada pela liberdade hierárquica, em termos de classe social, idade, título, fortuna; c) a excentricidade, em termos de valores, ideias, fenômenos e coisas, combinando sagrado e profano, elevado e baixo, grande e insignificante, sábio e tolo, entre outros pares; d) a profanação é caracterizada pela indecência, por descidas e aterrissagens carnavalescas, e relaciona-se à excentricidade, terceira categoria da cosmovisão carnavalesca. Bakhtin esclarece e demonstra que todas as imagens carnavalizadas são ambivalentes, isto é, aparecem aos pares de tal modo que uma equivale às duas: sagrado-profano, corado-destronado, alto-baixo, nascimento-morte, tolo-sábio, face traseiro. Essa é a base que fundamenta o conceito atribuído à carnavalização na obra literária e orienta a análise.

A Interação do Eu e o Outro

A interação do eu e o outro é um pressuposto estético presente em *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov)*, narrativa feita em 15 capítulos entrelaçados pela voz do narrador, um cronista bastante informado sobre a cosmovisão da sociedade local, denominada província de Mordássov. Esse é um status que permite considerá-lo um herói, ou seja, o fio condutor da narrativa. Assume-se como cronista que conhece a personalidade e o modo de conviver das demais personagens. Dotado dessa condição, elege Mária Alieksándrovna Moskaliova como a heroína e institui o tom cômico dotado de forte coloração irônica em sua narrativa. A organização da sintaxe da obra está impregnada das excentricidades das personagens do primeiro ao último capítulo.

Ao longo do primeiro capítulo, o narrador apresenta o projeto da narrativa em diálogo com o leitor e se soma aos que moram em Mordássov, pois faz uso da primeira pessoa verbal flexionada ora no singular, ora no plural, mas também recorre à indeterminação do sujeito. O uso dessa alternância do número-pessoal institui marcas do sujeito e modaliza a aproximação e o distanciamento entre o eu e o outro; o outro e o eu criam relação de coexistência de consciências, já que combina o eu com os outros eus. Combina também o eu-narrador e o leitor, neste caso, o herói e outros heróis. É o que demonstrarei a seguir.

Essa alternância é, em si, demarcadora da ambivalência que perpassa a totalidade da obra no contexto de sua expressão artística. Isto porque no capítulo que abre a narrativa há fagulhas da história e das peripécias que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes. Em primeira pessoa, singular, o narrador expressa sua consciência e sua vontade de acontecimentos ao afirmar:

Minha narrativa contém a história completa e notável da ascensão, da glória e da queda solene de Mária Alieksándrovna e de toda a sua família em Mordássov: o tema é digno e sedutor para um escritor. [...] **preciso dizer** algumas palavras também sobre o próprio príncipe K. É o que **farei**. Além disso, a biografia desse homem é absolutamente necessária também para a continuidade do **nosso relato**. Então, mãos à obra. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 15).

Building the way

Nesse fragmento, três aspectos mostram-se relevantes. Um deles é o emprego da primeira pessoa singular: **Minha narrativa, preciso dizer, farei**. No mesmo fragmento, o narrador manifesta-se recorrendo à primeira pessoa plural, adotando a forma: **nosso relato**. Assim procedendo, transgride o paralelismo número-pessoal, mediante emprego dos pronomes **minha** e **nosso**. Ao pluralizar o pronome primeira pessoa, socializa, multiplica vozes de participantes daquilo que é relatado, ou seja, a voz do narrador, além de incluir, ironicamente, a voz das demais personagens, provoca a aproximação de todos do leitor, em relação às cenas que transcorrem, proporcionando-lhe índices de que também ele participa do relato.

Observando, portanto, esse procedimento, podemos confirmar que as consciências independentes, equipolentes e imiscíveis ocorrem, na obra, engendrando a confrontação dramática no espaço em que as personagens (a heroína e seus pares) se movem. Assim demarcando o processo criativo, o narrador traduz sua concepção sobre a arte de fazer literatura: ele preenche duas posições, pois ao narrar assume o papel de enunciador; nessa posição, traz em si seus heróis representados pelo pronome flexionado no plural. Esse recurso perpassa os demais capítulos da obra em destaque.

As últimas frases do primeiro capítulo da mesma obra prenunciam o que será narrado no segundo capítulo: [...] *preciso dizer algumas palavras também sobre o próprio príncipe K. É o que farei. Então, mãos à obra!* Ao manifestar-se assim, o narrador potencializa a relação de si com os outros e, juntos, experimentam a coexistência de consciências evidenciadas como equipolentes e imiscíveis - um dos traços do discurso polifônico.

Ainda, no mesmo capítulo, há ocorrências que funcionam como dominantes no discurso do narrador, ao longo de todos os capítulos. Trata-se do recurso da ironia em perspectiva polifônica, aquele que se adota “no sentido de ambigüizar o relato [...] e abrir possibilidades ainda que jocosamente colocadas, para novas leituras em torno do mesmo episódio”. (BRAIT, 2008, p. 79). Além da potencialização da marca da personagem em seu percurso, a ironia provoca, acentua a curiosidade ou contribui para o processo tensivo nas relações do eu com o outro, ou participa do estabelecimento do humor ou do sarcasmo. Essa dominante circula, perpassa a narrativa inteira, constituindo uma espécie de metáfora do próprio procedimento composicional.

Building the way

Estabelecendo elo entre o fragmento retro e o próximo, é possível perceber o propósito do autor, via narrador cronista. Assim potencializado, esse narrador é, quando lhe convém, extradiegético, mas também por conveniência torna-se intradiegético, estando dentro da cidade e, por consequência, situando-se também dentro da história. Assim situados, autor cronista e narrador intradiegético fazem diálogo com o leitor e lhe dizem: “Tudo o que o benévolo leitor leu até agora foi por mim escrito há uns cinco meses, só por enternecimento (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 14). Esse apelo ao leitor sugere uma forte coloração irônica: primeiro, o narrador afirma sua autoria (foi por mim escrito); depois, inscreve seu ato no tempo (cinco meses) e, ao fazê-lo, fica justificado o objetivo de sua produção - a obra foi iniciada sem pretensão literária, mas a heroína estava definida:

Antecipo-me a confessar que **sou um pouco parcial** com Mária Alieksándrovna. Gostaria de escrever algo [...] e representar tudo isso em forma de uma **carta jocosa a um amigo**. [...] Mas como não tenho nenhum amigo e, além disso, sofro de uma timidez literária congênita, minha obra acabou ficando mesmo na mesa, a título de experimentação literária da pena e como lembrança de um divertimento tranquilo nas horas de ócio e prazer. (Idem, p. 14).

Entre o que parece ser e o que é, tem-se um exercício metaficcional em que, primeiro, fica abordado o lado sensível da condição humana: “como não tenho nenhum amigo e, além disso, sofro de uma timidez literária congênita”; em seguida, fica a exploração de que a obra, ela mesma, expõe sua gênese e o lado prazeroso do exercício literário: “minha obra acabou ficando mesmo na mesa, a título de experimentação literária da pena e como lembrança de um divertimento tranquilo nas horas de ócio e prazer” (Idem, p. 14). Mas essa experimentação literária é retomada pelo mesmo narrador cronista:

Passaram-se cinco meses, e de repente houve um **acontecimento surpreendente** em Mordássov [...] o príncipe K chegou à cidade e hospedou-se em casa de Mária Alieksándrovna. O príncipe passou três dias em Mordássov, mas esses três dias deixaram **lembranças fatais e inesquecíveis**. Digo mais: em certo sentido, o príncipe provocou uma **reviravolta em nossa cidade**. O relato dessa reviravolta constitui, é claro, uma das **páginas mais memoráveis** das crônicas de Mordássov (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 14-5).

Building the way

Como já antecipamos, do seu papel de narrador extradiegético passa a desempenhar também relação intradiegética, para se situar dentro da história que transcorre na cidade e a transcende, relatando situações narrativas, sem invadir o papel de cada contador de seus próprios episódios, procedimento que se arma inclusive no segundo capítulo e confirma a coexistência de consciências evidenciadas como equipolentes e imiscíveis: se o príncipe K, que “parecia todo feito de fragmentos” (idem, p. 17), provoca “uma reviravolta” em Mordássov, preenchendo as páginas “mais memoráveis das crônicas” da cidade e, se a heroína desempenha uma função, ao que nos parece, carregada de ironia polifônica, seria ela, e não o príncipe K, o centro da atenção das personagens que compõem a narrativa, pois ambos expressam, metaforicamente, a imagem de uma aristocracia russa decadente, particularmente no século XIX, sabendo-se que *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov)* foi publicado em 1859.

A narração sobre a *reviravolta* inclui a heroína construída pela voz do narrador cronista, Mária Alieksándrovna Moskaliova, primeira dama de Mordássov, mãe de uma linda jovem de 23 anos; Zina, ou seja, Zinaída Afanássiévna, apaixonada por seu professor, o jovem Vássya, ambos leitores de William Shakespeare (1564-1616), e amada por Pável Alieksáandro Mozglyákov. Sem excluir, dentre outras personagens, participam Nastácia Pietrovna Zyáblova, que mora na casa de Mária Alieksándrovna de quem é coadjuvante, identificada como parente distante. À exceção de Zina e Vássya, todas essas personagens são retrato da cultura mexeriqueira da sociedade provinciana decadente. Esse conjunto de personagens observadas pelo narrador, entram na narrativa que, segundo ele antecipa: “contém a história completa e notável da ascensão, da glória e da queda solene de Mária Alieksándrovna”, metaforizando a cosmovisão carnavalesca, que se manifesta claramente no ápice da tensão narrativizada.

Camufladamente, alimentadas pelas informações que Nastácia lhes proporcionava sobre o que ocorria na casa de Mária Alieksándrovna, as senhoras da “aristocracia local” especulavam e tramavam, o propósito de rebaixar a “primeira dama de Mordássov” e sua filha. O ziguezague de mexericos proporciona ao narrador excelentes ingredientes para apimentar sua narrativa e construir a complicação de episódios fundamentais para um texto ficcional ambigüizado, seguido de desvelamento da linguagem que alimentava os mexericos próprios da decadência da

Building the way

sociedade ficcionalizada. Nesse ziguezague, de coadjuvante de Mária Alieksándrovna, Nastácia Pietrovna Zyáblova transforma-se em antagonista, para inviabilizar o projeto que elevaria o status social de Mária inspirado no casamento de sua filha Zina com o príncipe K, atrapalhando a pretensão de Nastácia. Essa confrontação de ponto de vista engendra um monólogo interior:

142

Espera aí! – pensava Nastácia Pietrovna – saindo da sua dispensa depois da partida da coronela. – E eu que pensei prender um lacinho rosado no cabelo para agradar aquele príncipezinho! E, acreditei, imbecil, que ele viesse a se casar comigo! Essa é boa! Ah, Mária Alieksándrovna! Para a senhora sou uma porcalhona, uma miserável, aceito uma propina de duzentos rublos. [...] Foi para ti que trabalhei, sua folgada de uma figa! Para ti a gente tem que dar nó em pingo d'água! Espera, eu mesma te mostrarei o nó! Vou mostrar a vocês duas que porcalhona eu sou! Vão conhecer Nastácia Pietrovna em toda a sua docilidade! (Idem, p. 77-8).

A reflexão vingativa de Nastácia faz aflorar o poder de sua consciência, num diálogo silencioso em confronto com mãe e filha: “Vou mostrar a vocês duas que porcalhona eu sou! Vão conhecer Nastácia Pietrovna em toda a sua docilidade!” Estas duas frases carregam propriedade ameaçadora, mas a segunda é altamente irônica, pois diz o contrário do que revela. E o alvo que parece incidir sobre duas pessoas projeta-se sobre muitas que participam desse mesmo objetivo: destronar Mária Alieksándrovna e punir Zina. Em “Vão conhecer Nastácia Pietrovna em toda a sua docilidade!”, o atributo docilidade, quer dizer o contrário. Quer dizer, capacidade para, em coro, impedir a concretização do plano da mãe aceito pela filha.

Desse ponto de vista, se Mária Alieksándrovna, em meio a elogios, elevou-se, ainda que ironicamente, à primeira dama da cidade, e o príncipe K, por seu *status*, gozou de prestígio social, mas ambos foram destronados: a primeira, por sua prepotência, suas mentiras e sua avidez; o segundo, por sua sanidade limitada. Na sequência, o professor por quem Zina era apaixonada e por quem era correspondida, chegou ao clímax de sua doença e morreu. Observando essa sequência narrativa, Bakhtin (2010) identificou planos paralelos instituidores de uma unidade ambivalente. De um lado, o destronamento cômico e de outro um autodestronamento trágico.

Aparentemente, o fruto das relações entre Pável Alieksándro Mozglyákov e Nastácia Pietrovna Zyáblova e desta com as senhoras da aristocracia foi o comparecimento de todos no salão de encontros de Mária Alieksándrovna.

Building the way

143

Aparentemente, porque, para ampliar a coexistência de consciências, era fundamental que: a) Pável Alieksándro Mozglyákov fosse apaixonado por Zina; b) Nastácia Pietrovna Zyáblova pretendesse casar-se como príncipe K, instigada por Pável; c) Mária Alieksándrovna houvesse articulado o noivado e casamento do príncipe K com Zina; d) fosse confirmado o previsto pelo narrador, ou seja, sua narrativa conteria a história “completa e notável da ascensão, da glória e da queda solene” de sua heroína”, bem como confirmar que o tema, objeto de sua narrativa, era digno e sedutor. Entretanto, a biografia do príncipe K era pressuposto para o todo tornar-se sedutor, ou seja, dotado de coloração ridicularizante e aparentemente verídica.

Assim, a glorificação irônica que o narrador-cronista atribui a Mária Alieksándrovna passa a uma espécie de fusão carnavalesca do elogio com o insulto; mas o admirado e ridicularizado príncipe K (no papel de noivo carnavalesco) experimenta uma cena marcada pelo dilaceramento, ou seja, o caráter sacrificatório (Bakhtin, 2010), por já não dispor de lucidez suficiente para distinguir sonho e realidade; paralelamente, no plano trágico ou elevado, está a cena do autodestronamento do jovem professor Vássya (noivo carnavalesco) que, estando moribundo e diante de seu amor impossível, pede perdão a Zina e morre.

Para atingir a plenitude desses planos, as personagens realizam um percurso na cidade, e no salão de encontros na casa de Mária Alieksándrovna, mas, sem dúvida, o que eclode nos capítulos doze e treze fora indiciado nos três primeiros capítulos, nos quais o narrador apresenta as personagens e seus atributos mais relevantes bem como o espaço de seus encontros na casa de Mária. Trata-se de um salão descrito em detalhes: assoalho bem pintado, mobiliário desajeitado em que predomina o vermelho, lareira acesa, espelhos já desencapados, mesa com toalha de brancura deslumbrante, mesinhas, cadeiras, “um belíssimo piano de cauda comprado para Zina: Zina é música”, relógios sendo um de bronze com um Cupido de mau gosto (idem, p.22). O detalhamento dos objetos dispostos no salão de encontros solenes põe em destaque aspectos positivos - assoalho, toalha da mesa e piano - que contrastam com aspectos depreciativos – relógio, espelhos e mobiliário. A ênfase foi atribuída ao piano e à Zina, metáfora da arte. Estes são a própria arte e, assim, opõem-se ao Cupido de mau gosto.

A esse respeito, Bakhtin esclarece que as imagens carnavalizadas são sempre ambivalentes, isto é, aparecem aos pares de tal modo que uma imagem

Building the way

equivale a duas: sagrado-profano, coroado-destronado, alto-baixo, nascimento-morte, tolo-sábio, face traseiro. Essa é a base que fundamenta o conceito atribuído à carnavalização na obra literária e orienta a análise.

Entretanto, faz parte visão de mundo carnavalesca que, no caso, após o destronamento, haja um segundo plano positivo, em que entram os símbolos do poder e transformações rápidas, de modo ambivalente e biplanar. Então, o príncipe K morre, após ser rebaixado de modo dilacerante, mas tem um enterro glorioso; Mária Alieksándrovna que, apesar de ser a personagem escolhida pelo narrador para exercer o papel de heroína, é destronada de modo degradante e, após 2 anos, é esquecida quase completamente em Mordássov (DOSTOIÉVSKI, 2012). Contudo, decorridos três anos, desde que o narrador escreveu a última linha da primeira parte das crônicas de Mordássov, seu status se transforma, pois, segundo ele:

[...] quem poderia pensar que mais uma vez eu teria de abrir meu manuscrito e acrescentar mais uma notícia à minha narrativa? Mas mãos à obra! Começo por Pável Alieksándro Mozglyákov. [...]. Engalanado com seu uniforme petersburguense, com o qual tencionava causar impressão, ele entrou sem cerimônia no grande salão, [...]. Precisava cumprimentar a governadora-geral, de quem já ouvira falar que era uma jovem muito bonita. [...]. À sua frente estava Zina num magnífico traje de baile [...]. Ela ignorou inteiramente Pável [...]. Tomando um pouco de ânimo, Mozglyákov percorreu as salas e logo avistou também Mária Alieksándrovna majestosamente engalanada (Idem, p.183-4).

Após encerrar a narração, com a frase, “Mas, pensando bem, não há por que repetir esses boatos; tudo é muito inverídico” (idem, p. 183), o narrador retoma seu texto, que ressurgue, tendo a imagem de Mária Alieksándrovna com o status de destronada elevada a um outro que supera o anterior. Zina, por outro lado, continua com seu ar de superioridade, enquanto Pável cumpre seu papel de sempre e é ignorado, pois o autor a apresenta, na voz do príncipe, como a única que supera a influência da sociedade corrompida.

No fragmento destacado, pode-se notar que, em *O sonho do titio (das crônicas de Mordássov)*, o autor criou um narrador que, por ser cronista é muito hábil para estabelecer elo entre as partes constitutivas da narrativa, pois é quem assegura a unidade do procedimento artístico: a natureza discursiva desenvolvida exprime coerência interna entre modo de agir no meio social em que as personagens se inscrevem e se movem, à exceção de Zina.

Considerações Gerais

Diante do propósito de discutir os conceitos vozes polifônicas plenivalentes e consciência equipolente, incluindo dialogia e carnavalização, a restrição ao âmbito da aplicação em estudos literários provocou-nos desafios não superados. Entretanto, as vozes daqueles que participaram desta discussão, permitiram-nos destacar algumas aproximações do entendimento desenvolvido por pesquisadores da formulação dos conceitos de Bakhtin que selecionamos.

O que nos parece mais evidente refere-se à interação do eu e o outro, a coexistência das personagens no campo das relações de suas vozes, a partir da criação do narrador pelo autor e das relações desta personagem – o narrador – com as demais personagens. Este foi o aspecto relevante que este exercício nos mostrou, para que pudéssemos perceber o que a obra de Dostoiévski ofereceu a Bakhtin, arrebatando-o, já que segundo este mostraram-se essencialmente dialógicas, portanto, marcadas por vozes polifônicas plenivalentes, ou seja, vozes potencializadas, e consciências equipolentes. Isto, no nosso entendimento, evidencia que, no discurso, há uma espécie de certa gama de obsessões tematizadas, que atravessam a narrativa do primeiro ao último capítulo e a individualiza. Sem contar as outras possibilidades que de exploração que os textos de Dostoiévski proporcionam, mesmo no âmbito dos conceitos selecionados por nós. Mas por que a *Fuga* de Bach neste estudo? Para além da busca de aproximação conceitual, a proposta foi a de demarcar a origem e o propósito da aplicação do conceito polifonia, por Bakhtin.

Assim considerando e contando com o teórico russo, ressaltamos: se não há nem a primeira nem a última palavra, nossa expectativa e pretensão é a de que nossos estudos deverão prosseguir dialogicamente, saboreando Bakhtin e Dostoiévski, mas porque não incluir Rabelais e especularmos também a cultura do riso na literatura e na sociedade?

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

Building the way

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

_____. Rabelais e a história do riso. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o conceito de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi; (Brasília): Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto. 2009.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos de linguagem. In: *Bakhtin, Dialogismo e polifonia*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Análise e teoria do discurso. In: *Bakhtin e outros conceitos-chave*. Beth Braith (org.). São Paulo: Contexto, 2012.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp. 2008.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. Mikhail Bakhtin. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Perspectiva).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O sonho do titio. In: *Dois sonhos*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2012. (Coleção Leste).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.