

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS



ESCOLA DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

**BAKHTIN E O DISCURSO DO ROMANCE:
UM CAMINHO PARA A RELEITURA DA
NARRATIVA BRASILEIRA**

Maria de Fátima Carvalho do Amaral

PELOTAS
2000

MARIA DE FÁTIMA CARVALHO DO AMARAL

**BAKHTIN E O DISCURSO DO ROMANCE:
UM CAMINHO PARA A RELEITURA DA
NARRATIVA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Católica de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre, Área de Concentração – Lingüística Aplicada, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

PELOTAS
2000

Dedico esta dissertação

À memória de meu pai,

cuja paixão pela Literatura me contagiou desde os meus primeiros contatos com o mundo letrado.

A meus filhos Juliana, Daniel e Raquel,

que na inconstância de suas adolescências e carência da infância, respectivamente, me ensinaram a persistir e encontrar caminhos alternativos.

A meu marido Cláudio,

cujo apoio incondicional me acompanhou sempre com palavras e atitudes de carinho, otimismo e confiança.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador *Carlos Alexandre Baumgarten*, agradeço o acompanhamento atento e crítico que sempre dispensou ao longo do trabalho, como também expresso, aqui, meu reconhecimento por sua profunda capacidade intelectual e poder de discernimento.

À professora *Carmen Lúcia Hernandorena*, cujo senso ético desperta minha profunda admiração, agradeço o carinho e apoio que sempre me dispensou.

Aos amigos *Antônio Carlos Mousquer*, *Matilde Contreras*, *Maria da Graça Carvalho do Amaral* e *Maria Amélia Goretti Estima Marasciulo*, e demais pessoas que, de maneira direta ou indireta, colaboraram na realização deste trabalho, meu sincero reconhecimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O PROCESSO DA LINGUAGEM	6
1.1 Discurso – uma abordagem interacional	28
1.2 O caráter polifônico da narrativa	26
1.3 Signo e ideologia numa visão bakhtiniana	31
1.4 A noção de gênero discursivo em Bakhtin	36
2. A GÊNESE DO DISCURSO ROMANESCO	41
2.1 A diacronia romanesca	45
2.2 O discurso do romance e o processo de carnavalização	52
2.2.1 O carnaval	52
2.2.2 A carnavalização do discurso literário	55
2.2.3 A paródia	58
2.2.4 A praça pública carnavalesca	60
2.2.5 O campo do cômico-sério	60
3. O DISCURSO DO ROMANCE EM BAKHTIN: UM CAMINHO PARA A RELEITURA DA NARRATIVA BRASILEIRA	63
3.1 Bakhtin e a literatura brasileira	63
3.2 A cidade dos padres: discurso e carnavalização	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é, inicialmente, realizar o exame dos postulados teóricos propostos Mikhail Bakhtin, cuja voz, para além do chamado Círculo de Bakhtin, influenciou os estudos literários, lingüísticos e psicanalíticos da Europa Ocidental, dos Estados Unidos e do Brasil. Em todos os países onde alcançaram repercussão, as idéias do teórico russo foram utilizadas de modo muito particular. Na França, por exemplo, quando foram traduzidas as suas obras sobre Dostoievski e sobre Rabelais, foi ele considerado um proto-estruturalista. Julia Kristeva, ao traduzir o *dialogismo* de Bakhtin como *intertextualidade*, estimulou uma série de estudos orientada por esse enfoque. No mundo de língua inglesa, Bakhtin foi visto por muito tempo como o teórico da carnavalização e da inversão hierárquica; só recentemente, a partir de novas traduções de seus escritos, é que suas idéias deram origem a inúmeras investigações vinculadas aos campos da Antropologia, da Sociologia, da Literatura e da Lingüística, revelando sua profundidade e riqueza.

No Brasil, Bakhtin é conhecido, fundamentalmente, como o teórico da carnavalização do discurso. Tal situação, embora não tenha ele conhecido o Brasil e poucas alusões tenha feito à literatura latino-americana, deve-se provavelmente ao fato de a sua teoria da carnavalização, quando aplicada ao estudo da produção

cultural brasileira, revelar-se adequada ao exame e desvelamento de alguns aspectos específicos dessa produção. Nesse sentido, estudiosos, como Afonso Romano de Sant'Anna, Boris Schnaiderman, Irene Machado, Lúcia Helena, Haroldo de Campos, Flávio Kothe, entre outros, a partir das traduções de *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e *Questões de literatura e de estética* (1988), passam a utilizar largamente o ideário teórico proposto por Bakhtin nas análises que empreendem sobre o processo cultural brasileiro.

Neste trabalho, realizar-se-á a recuperação dos princípios teóricos elaborados por Bakhtin, promovendo-se a discussão de uma série de idéias julgadas essenciais para a compreensão de seu pensamento. Nesse âmbito, destaca-se a noção de que o eu não pode ser visto como algo autônomo e monódico, mas como um elemento cuja existência só ganha significação no diálogo que estabelece com outros eus. A obra de Bakhtin organiza-se, nessa medida, em torno da consideração da relação entre um eu e um outro, e da idéia de que a existência se realiza nas fronteiras entre a experiência individual e a experiência do outro. Por essa razão, a palavra, ou, num sentido mais amplo, a linguagem é entendida como um fenômeno ideológico por excelência, constituindo-se em um campo de batalha social capaz de registrar todas as fases transitórias do processo social. A realidade da fala é, nessa perspectiva, concebida como um evento social, lugar de permanente interação verbal.

A consideração da palavra como um fenômeno não monológico está na base da idéia de discurso presente nos escritos de Bakhtin. O discurso, segundo o estudioso russo, constrói-se através de enunciados, e cada enunciado é repleto de outros enunciados que comparecem no processo de comunicação verbal. Essa natureza dialógica confere ao discurso um tom prosaico, que encontra sua máxima efetivação no discurso do romance. Assim, a linguagem romanesca traz em sua essência o objeto de representação, uma vez que incorpora todos os gêneros diretos. Nesse processo, a paródia é o exemplo mais expressivo da bivocalidade típica do discurso do romance, uma vez que evidencia a inserção da fala do outro no discurso do narrador. Na mesma direção, situa-se a carnavalização do discurso literário, ao apontar para a politonalidade da narração, para a pluralidade de estilos, para a variedade de vozes e para a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico.

Num segundo momento, esse trabalho tem por objetivo elencar um conjunto de estudos, cuja orientação tenha se pautado pela utilização dos princípios teóricos constantes da obra de Bakhtin, como os relativos à *carnavalização*, à *heteroglossia*, à *polifonia* e ao *dialogismo*, como é o caso dos realizados por Beth Brait, na leitura de *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, por Lígia Militz da Costa, no exame de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e por Suzana Camargo, na análise de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Por fim, o presente texto se propõe a analisar a obra *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, a partir do ideário teórico elaborado por Bakhtin. A escolha da

obra de Deonísio da Silva deve-se não apenas ao fato de ela se revelar um campo fértil para a aplicação da teoria bakhtiniana, mas também por se configurar como um exemplo típico da prosa literária brasileira contemporânea, cuja tônica tem sido a adoção de um caráter histórico, paródico, humorístico e polifônico.

A dissertação, estabelecido o tema e definidos os objetivos, orienta-se a partir das seguintes questões norteadoras: a) Ao questionar o conceito saussureano de signo, em que medida Mikhail Bakhtin abre sua reflexão para a consideração do signo lingüístico em sua dimensão social? b) Qual o alcance assumido, no plano dos estudos bakhtinianos, pelas relações entre signo e ideologia? c) Como, ao examinar os gêneros do campo do cômico-sério, Bakhtin constrói sua teoria sobre o discurso do romance? d) Como, na obra de Bakhtin, articulam-se as idéias de carnavalização e de discurso do romance? e) Em que medida as noções de *dialogismo* e *intertextualidade* podem ser vistas como pontos fundamentais na explicação da natureza do discurso do romance, segundo o proposto por Bakhtin? f) Até que ponto tem sido fecunda a reflexão teórica de Bakhtin quando aplicada ao exame do discurso elaborado pelo romance brasileiro? g) Como o romance *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, permite sejam evidenciadas as idéias concebidas por Bakhtin a respeito do discurso do romance?

Na tentativa de responder às questões norteadoras, a dissertação apresenta-se organizada em três capítulos. O capítulo inicial é constituído por quatro partes: a primeira aborda a descrição do processo da linguagem partindo da consideração da Lingüística como parte do estudo das ideologias, em que a palavra

é concebida como um signo ideológico caracterizado pela plurissignificação; a segunda discute o caráter polifônico da narrativa a partir do princípio dialógico que reside na construção do eu pelo reconhecimento do tu e na possibilidade da narrativa, através da plurissignificação, recriar as condições sociais do tempo de sua produção pelo entrecruzamento de situações lingüísticas distintas; a terceira procura identificar as marcas ideológicas do signo, discutindo as diferentes formações sociais e discursivas; a última trabalha a noção de gênero discursivo levando em consideração a profunda diversidade funcional do mesmo.

O segundo capítulo apresenta-se dividido em duas partes: a primeira, dedicada à análise da origem do discurso do romance, enfatiza o estudo da paródia, nela reconhecendo o instrumento principal para o surgimento de uma modalidade discursiva marcada pela multiplicidade de vozes; a segunda promove o estudo do discurso do romance a partir da consideração dos gêneros literários e do papel relevante assumido pela carnavalização; nessa parte final, são igualmente objeto de exame o carnaval e suas categorias, a carnavalização do discurso literário, a praça pública carnavalesca e os gêneros do campo do cômico-sério.

O último capítulo apresenta dois momentos: o primeiro promove a recuperação de algumas leituras de romances brasileiros que utilizaram como base teórica a teoria do romance elaborada por Bakhtin; o segundo apresenta uma análise de *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, através da qual objetiva-se demonstrar a funcionalidade que as idéias concebidas por Bakhtin têm quando aplicadas ao exame da narrativa brasileira.

1. O PROCESSO DA LINGUAGEM

O mundo contemporâneo tem reservado um papel relevante e significativo para a questão da linguagem. Tal concepção engloba tão profundamente nossa compreensão de mundo que o “mundo vivido” passa a ser considerado, em parte, um efeito da convenção lingüística e faz parte do projeto de grandes pensadores como Heidegger, Husserl, Derrida e outros. Bakhtin, por seu turno, intervém nessa tradição contemporânea de reflexão sobre a linguagem, refutando a orientação saussureana que discute a Lingüística do século XIX sob uma perspectiva sincrônica, ou seja, numa abordagem totalizante que privilegia a ênfase dos estudos na *langue* — um sistema de linguagem com suas unidades básicas e suas regras de combinação, em detrimento da *parole*, as emissões concretas possibilitadas por esse sistema. Bakhtin, ao contrário, combate a concepção dicotômica saussureana e evidencia a *parole*, a emissão, o discurso vivido e partilhado por seres humanos em interação social.

Em *Marxismo e Filosofia da linguagem*¹, o teórico russo apresenta a Lingüística como parte do estudo das ideologias. A palavra torna-se o signo ideológico por excelência, uma vez que, sendo produto da interação social, caracteriza-se pela plurissignificação. O conteúdo ideológico presente no interior da

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo : Hucitec, 1995.

consciência individual é o seu redutor, pois a mesma só existe por meio de algum material semiótico, seja a manifestação lingüística interna ou dialógica.

Segundo ele, a Lingüística negligenciou a dinâmica do enunciado e das formas sintáticas do discurso, que exigem se analise o corpo vivido do enunciado e, portanto, resistem a serem relegadas ao sistema abstrato da língua. As formas sintáticas são mais concretas do que as formas morfológicas e fonéticas, e, conseqüentemente, mais próximas das condições reais do discurso.

Para Bakhtin, a palavra projeta-se para um destinatário, estabelecendo-se uma relação social explícita com o sujeito falante. Logo, a palavra é o produto da relação entre sujeito falante e receptor.

1.1 Discurso – uma abordagem interacional

O discurso reside no interstício entre a língua – sistema ideologicamente neutro – e a fala, sendo, portanto, fonte de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos. Nessa medida, todo e qualquer discurso é isento de neutralidade e impregnado de intencionalidade.

O discurso constrói-se através de enunciados e estes não são independentes nem indiferentes uns aos outros. Cada enunciado é repleto de nuances de outros enunciados, com os quais se relaciona no processo de comunicação verbal. Essa orientação dialógica criou novas perspectivas literárias para o discurso, conferindo-lhe um peculiar tom prosaico que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

Tentaremos, então, de acordo com a linha teórica proposta por Bakhtin, discutir as diferentes formas e graus da orientação dialógica do discurso e as possibilidades particulares de prosa literária que a ele estão vinculadas.

O pensamento estilístico tradicional considera seu objeto apenas o discurso em si, ou seja, um discurso neutro que, na sua orientação para o objeto, encontra apenas a resistência do próprio objeto, sem a interferência substancial e multiforme do discurso de outrem. Todavia todo discurso existente não se contrapõe da mesma forma ao seu referente, pois existe um interstício entre o discurso e o objeto. Tal espaço é preenchido com os discursos de outrem, discursos distintos

sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo tema. O discurso, ao voltar-se para o seu objeto, penetra dialogicamente em outros discursos, outras posturas, outros julgamentos num processo ora de entrelaçamento, ora de exclusão. Essas relações dialógicas formam substancialmente o discurso, marcando todos seus estratos semânticos e influenciando seu aspecto estilístico e complexidade expressiva. De acordo com essa concepção, um determinado momento social e histórico proporciona o surgimento de um enunciado significativo, que revela, na sua essência, os milhares de fios dialógicos, tecidos pela consciência ideológica de um determinado objeto de enunciação, participante ativo do diálogo social.

No discurso poético, em sentido restrito (desvios lingüísticos próprios da linguagem poética), toda dinamicidade da linguagem metafórica desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra, no discurso poético, salienta-se pelo seu potencial inesgotável e pela multiformidade contraditória do objeto. Dessa forma, o discurso poético não se projeta para além dos seus próprios limites contextuais, exceção feita à riqueza proporcionada pelo universo da língua. Ocorre, então, que a palavra apaga o processo de concepção verbal e contraditório do seu referente e também o presente plurilingüismo dessa concepção.

Para o romancista, ao contrário, o objeto revela os aspectos multiformes, sociais e plurilingüísticos dos seus nomes, definições e avaliações. O prosador não se limita à realização e inesgotabilidade do próprio objeto, mas busca a multiplicidade de caminhos, linguagens e vozes numa perspectiva social. A prosa

alia a contradição interna do próprio objeto à multidiscursividade social, determinando o estabelecimento de uma relação dialética entre esse mesmo objeto e o diálogo social circunstante. A orientação dialógica é pertinente a todo discurso, pois qualquer outro discurso que não o texto literário, também não pode deixar de se orientar para o já dito, para o conhecido, para a opinião pública, para o senso comum, etc. Mesmo o discurso científico, que se tem por único e preciso, por ser um discurso vivo, não deixa de encontrar e participar do discurso de outrem numa interação viva e tensa².

A propósito do assunto em foco, é possível constatar que a Filosofia da Linguagem e a Lingüística têm estudado o diálogo apenas como forma composicional da construção do discurso, ignorando o dialogismo interno do discurso que envolve toda a estrutura, todos os seus estratos semânticos e expressivos.

Conforme a teoria proposta por Bakhtin, o discurso organiza-se a partir de uma relação dialógica com seu objeto. No entanto, a dialogicidade interna do mesmo não se esgota nesse aspecto, nem encontra o discurso alheio apenas no objeto. Todo discurso se orienta para a resposta, e não pode ignorar a influência e a presença da resposta antecipada. Assim, a antecipação do discurso à resposta futura determina o discurso vivo e corrente. Ao penetrar no universo do “já dito”, o discurso projeta-se para o discurso-resposta que ainda não foi presentificado.

² Em relação a este aspecto, Bakhtin cita a figura de Adão mítico como a única possibilidade de um discurso puro, sem esta mútua orientação dialógica para o discurso alheio para o objeto.

O fenômeno do dialogismo interno manifesta-se em todas as esferas do discurso. Entretanto se na prosa extraliterária (de costumes, retórica, discurso científico etc.) o aspecto dialógico está isolado em atitude autônoma e particularizada, e se ele se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente com o discurso de outrem, na prosa literária, e em particular no romance, ele penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso.

O prosador romancista reúne em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens do universo literário e extraliterário, num processo de tomada de consciência e individualização. E é nessa diversidade de línguas e vozes que constrói o seu estilo. Nesse sentido, Bakhtin critica o estilo poético como algo acabado, fechado, ao contrário da prosa literária, caracterizada pela polifonia e plurilingüismo. Ao privilegiar o romance, Bakhtin aponta para a diferença entre a poesia, que é monológica, e o romance, polifônico.

A partir da noção de plurilingüismo, a linguagem literária caracteriza-se como estratificada e plurilingual, em seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo. Os gêneros determinam a estratificação a qual também inclui, ou não, o aspecto social. Essas linguagens estratificadas representam visões de mundo e diferentes pontos de vista, que vêm normalmente marcados. Assim sendo, a linguagem literária caracteriza-se por ser um fenômeno profundamente original pela pluralidade e diversidade de discursos, fato que obriga Bakhtin, ao direcionar seus estudos para os traços distintivos entre o poeta e o prosador, a destacar a postura

do narrador do romance polifônico em oposição ao autoritarismo do eu poético. Saliencia a plurivocalidade e o plurilingüismo que, no romance, organizam-se num sistema literário e harmonioso. Em decorrência, dá-se a singularidade de o gênero romanesco presidir uma estilística adequada, que é a estilística sociológica.

Ainda em relação ao plurilingüismo romanesco, Bakhtin no ensaio “O discurso no romance”³ afirma que as formas fundamentais da plurivocalidade são variadas e encontram-se a partir do romance humorístico inglês. A primeira delas é o jogo humorístico com as linguagens, determinado pela estilização paródica, que, em outros registros, o autor enfatiza por seu dialogismo; a segunda forma é a narração que não parte do autor; a terceira, os discursos e zonas do herói e, por fim, os gêneros intercalados.

Na obra de Dostoievski, o teórico russo justifica a polifonia na carnavalização própria dos gêneros cômico-sérios como: diálogo socrático, sátira menipéia e a própria paródia. Suas pesquisas partem, portanto, do plurilingüismo e chegam à carnavalização da linguagem. Segundo tal ponto de vista, este organiza-se no romance humorístico, pois é nesse universo que ocorre uma estilização paródica de quase todas as camadas da linguagem literária falada ou escrita. Essa estilização fundamenta-se no recurso à linguagem comum, falada ou escrita, de determinado grupo social e tomada como opinião corrente. Tal linguagem estabelece um permanente movimento entre autor (narrador) e sua linguagem, o que impede o monologismo e leva ao plurilingüismo.

³ BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo : UNESP/Hucitec , 1990 , p. 139.

O estilo humorístico apresenta como traço fundamental o jogo multiforme entre diferentes linguagens, perspectivas, discursos. Sua base é, portanto, múltipla, conduzindo à carnavalização, como se o narrador não tivesse linguagem própria, mas possuísse seu estilo, sua regra única e orgânica de um jogo com as linguagens.

De acordo com o pensamento bakhtiniano, as particularidades do plurilingüismo no romance humorístico caracterizam-se pela introdução de línguas e perspectivas ideológicas multiformes, de linguagens orientadas e familiares, introduzidas anonimamente no discurso direto do narrador, e ainda pela linguagem e perspectivas sócio-ideológicas, reveladas e destruídas como falsas e inadequadas. Nessas, predominam os diferentes graus de estilização paródica que limita, nos autores mais radicais, com a recusa a toda seriedade e com a crítica radical do discurso.

Dessa forma, o plurilingüismo no romance humorístico organiza-se de modo diverso o que caracteriza o grupo de formas definidas pela introdução de autor suposto e narrador, vertentes de uma perspectiva lingüística e de uma visão de mundo particular. O distanciamento tomado por eles em relação ao autor real e sua perspectiva apresenta graus e características diferentes.

A narrativa direta dos narradores introduzidos, de acordo com os postulados bakhtinianos, sugere dois planos: o do narrador, objetual, semântico e expressivo, e o do autor refratado na narrativa através do narrador, intencional, acentuado. Tais discursos constroem-se dialogicamente sobre a linguagem literária

normal. A correlação dialógica revela a posição de neutralidade, no plano lingüístico, do autor; posição liberada, isenta, ligada à relativização dos sistemas literário e lingüístico.

O pluringüismo é introduzido, igualmente, pelo discurso das personagens, disposto em diferentes graus de independência literária e semântica, com ponto de vista próprio, e que retrata as intenções do autor.

Considerando os exemplos tomados da obra de Turguiev, Bakhtin introduz a questão do monólogo interior das personagens e sua hibridização, salientando outras formas de discurso das personagens: discurso direto, discurso indireto, discurso direto do outro. Com isso reforça a idéia do papel da personagem como fator de estratificação da linguagem do romance e de introdução da plurivocalidade. O dialogismo entre autor e personagens no romance não ocorre nos gêneros puros do drama ou da poesia, porque esses são monológicos.

Outro aspecto importante e substancial de introdução e organização do plurilingüismo no romance é o que se refere aos gêneros intercalados. O romance admite introduzir na sua composição gêneros de natureza diversa, tanto pode ser gênero literário (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, etc.) como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros).

Os gêneros intercalares podem ser diretamente intencionais ou completamente objetais. O gênero intercalar objetal tem existência autônoma no

romance, podendo, ou não, refratar a intenção do autor, ao passo que o intencional será sempre mais um elemento de representação da idéia do autor. Do mesmo modo, os aforismos e as sentenças podem exercer uma das duas funções anteriormente descritas.

Assim sendo, consolida-se a concepção do polilingüismo como responsável, no romance, pela introdução do discurso do outro na linguagem do outro. Dessa forma, reafirma-se a bivocalidade do discurso que, em virtude de seu dualismo interno, serve a dois locutores e exprime duas intenções: uma direta, da personagem que fala; outra, refratada, do autor. O discurso é bivocal, porque contém duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Por isso, a paródia é a base do plurilingüismo, podendo-se mesmo afirmar que ele é uma ampliação do conceito de paródia.

O romance, por receber a linguagem já estratificada, subdividida em diversas linguagens, está pleno de locutores que nele introduzem seu discurso ideológico e sua linguagem própria. Sua originalidade reside na pessoa que fala a sua palavra. Isso pode ser observado em três momentos diferentes:

1º – a ficcionalidade baseia-se na representação artística do discurso do locutor pelo discurso do autor;

2º – o locutor, no romance, caracteriza-se pela sua individualidade social, historicamente concreta e definida. Assim, seu discurso é uma linguagem social, embora virtual, que propicia o plurilingüismo;

3º – o sujeito que fala no romance sempre em certo grau, é um ideológico, suas palavras são ideogramas, isto é, representam sempre uma visão de mundo. O discurso, enquanto ideograma, é, portanto, objeto de representação do romance.

A ação da personagem no romance é marcada por sua ideologia. O herói romanesco, diferente do herói épico, representa seu mundo ideológico através da ressonância das suas palavras. Salieta Bakhtin que o locutor não é obrigatoriamente uma personagem principal: a personagem é apenas mais uma das formas, a mais importante do locutor. Por conseguinte, o autor relaciona personagem em geral a contexto social: locutor à determinação da situação ideológica e herói, a um mundo ideológico próprio, colocando todos (locutor, personagem e herói) em situação de dialogicidade.

O problema central do gênero romanesco é a representação literária do discurso do outro. Daí, o estudo da prosa literária concentrar sua atenção sobre problemas particulares, bívocos e bilíngües, como estilização, paródia, narrativa direta (discurso).

Apesar de a questão principal do gênero do romance ser a representação literária do discurso do outro, Bakhtin, no ensaio “O discurso no romance”⁴, afirma que, antes de estudar tal forma de representação, é preciso pensar o sentido do tema do locutor e aquilo que ele diz nos domínios extraliterários da vida e da ideologia. O tema do locutor leva em contra a hermenêutica do cotidiano que

⁴ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 3. p. 71-210.

salienta a importância do tema, pois a maior parte das informações e das opiniões são submetidas, em geral, a uma forma indireta em referência a uma fonte geral não percebida (“ouvi dizer”, “considera-se”, “pensa-se”). Trata-se de locutores e daquilo que dizem, tema que se evidencia recorrente.

Bakhtin, ao referir-se à pessoa que fala no romance, ressalta a distinção entre a linguagem corrente e literária, afirmando que a primeira é um procedimento de transmissão e a segunda, uma forma de representação. Para a fala cotidiana, o sujeito que fala e sua voz não são objeto de representação literária, mas um elemento de transmissão. O contexto em que se insere a fala do outro cria um fundo dialógico que a influencia fortemente. Assim, recorrendo a procedimentos de enquadramento adequados, é possível obter transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata.

Nos romances, segundo Bakhtin, ocorre a diferença entre a fala autoritária e monológica do outro, e a fala interiormente persuasiva, dialógica, as quais tomam sentido importante quando se trata do devenir ideológico do homem. Os conflitos e as relações dialógicas entre as duas falas determinam a história da consciência individual.

A fala autoritária impõe-se a nós, está ligada ao passado hierárquico e apresenta variantes múltiplas: autoridade dos dogmas religiosos, da ciência, do livro, da moda. A ligação fala/autoridade é o elemento de distinção dessa fala que não se representa, mas é apenas transmitida, e que, por isso, exclui a possibilidade de

representação literária. Daí, no romance, um texto autoritário permanecer sempre uma citação morta, escapando ao contexto literário.

Ao contrário da fala autoritária, a fala ideológica interiormente persuasiva, no curso de sua assimilação, entrelaça-se com a *notre parole a nous*. Sua produtividade criadora promove o despertar do pensamento e uma nova fala autônoma. Sua estrutura semântica permanece aberta, revelando, em cada um de seus novos contextos dialógicos, novas possibilidades semânticas. É uma fala contemporânea e objeto de uma representação literária. Nela, a figura do locutor une-se substancial e organicamente a algumas das suas variantes: a fala ética, a fala filosófica, a fala sócio-política.

Afirmando que o romance absorve todas as formas dialógicas, permitindo que se perceba, por detrás de cada enunciado, a natureza das linguagens sociais, com sua lógica e sua necessidade interna, Bakhtin, no ensaio “O discurso no romance”, apresenta a definição de linguagem social – entidade concreta e viva dos signos de sua singularização social - e salienta, também, que a imagem autêntica sempre tem contornos dialógicos a duas vozes. Ainda no mesmo ensaio, aponta três categorias principais a que chegam todos os procedimentos de criação da imagem no romance: a hibridização, a inter-relação dialogizada de linguagem e os diálogos puros, que se entrelaçam continuamente no tecido literário único da imagem.

A hibridização, amálgama de duas linguagens no interior de um mesmo enunciado, é um procedimento literário intencional e consciente. Revela-se, aqui,

que o modelo de reflexão de Bakhtin é sugerido pela paródia, pois o híbrido romanesco é bívoco, bi-acentuado, bilíngüe, contendo em si, duas consciências, duas vozes, dois acentos, duas épocas. Em síntese, o híbrido romanesco é um sistema de fusão de linguagens, literariamente organizado, cujo objetivo é esclarecer uma linguagem com o auxílio de outra.

Distingue-se da hibridização, o ponto de vista mutual (aclaramento mútuo interior dialogizado), sendo suas formas mais evidentes a estilização direta, a variação e a estilização paródica. Na estilização direta, a consciência lingüística do estilizador trabalha com o material da linguagem a estilizar, recria o estilo estilizado e possibilita significações novas na variação, a consciência estilística integra na linguagem seu material temático. Essas duas formas são importantes na história do romance, equivalendo-se à paródia, porque ensinam à prosa a representação literária das linguagens. A terceira forma de aclaramento mútuo interior dialogizado, a estilização paródica, deve *recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, possuindo sua lógica interna, revelando um modo singular, indissolivelmente ligado à linguagem parodiada.*⁵

Assim, para Bakhtin, a justaposição dialógica de linguagens puras e hibridizações é um meio para criar as imagens das linguagens. O autor diz que o diálogo, no romance, enquanto forma composicional, não se esgota nos diálogos pragmáticos e temáticos do sujeito. Conseqüentemente, o romance, híbrido intencional, consciente, literariamente organizado, exige o conhecimento das

⁵ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 3. p. 161.

linguagens do plurilingüismo, sendo expansão e aprofundamento do horizonte lingüístico, purificação da percepção das diferenciações sociolingüísticas.

O romance é a expressão da consciência da linguagem, que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única. Ele pressupõe uma descentralização verbal e semântica do mundo ideológico, sendo que o multilingüismo que o caracteriza só é possível em condições sócio-históricas definidas.

A descentralização do mundo ideológico-verbal, que encontra sua expressividade no romance, pressupõe um grupo social fortemente marcado pela heterogeneidade, numa interação profunda e dinâmica com outros grupos sociais. O multilingüismo romanesco invade a consciência cultural e a sua linguagem relativiza e priva do caráter ingenuamente irrefutável o sistema lingüístico básico da ideologia e da literatura.

O teórico, no ensaio “O discurso no romance”, ao tratar das linhas estilísticas do romance europeu, diz que é a partir da descentralização que nasce a prosa romanesca multilíngue e polifônica: assim teria sido na Grécia helenística, em Roma e na Idade Média.

Já na antigüidade o autor constata a existência de formas em prosa como o *romance de provas*, de *aprendizagem* e a *sátira de costumes*, entre outros, que introduziram no gênero um multilingüismo dialógico e que essa influência se estende até os tempos modernos.

Ao lado desses, desenvolveram-se os romances chamados *sofistas*. Sua linha estilística difere das formas anteriores, por apresentarem um estilo puramente monológico, exprimindo, mais claramente, o estilo do romance antigo. Os romances sofistas exerceram forte influência sobre os romances dos séculos posteriores e determinaram as teorias do gênero romanesco até o século XVIII.

Há, portanto, duas linhas estilísticas formadoras do romance europeu: a primeira caracteriza-se por uma linguagem única e um estilo monológico único; a segunda, a dos romances sofistas, introduz o multilingüismo social.

A seguir, Bakhtin passa a discorrer sobre o *romance da cavalaria em verso* e afirma que este se caracteriza pela complexidade da consciência verbal do autor e do ouvinte, consciência a qual é social e ideologicamente centralizada na casta produtora. Assim, não contém simplicidade verbal e tem uma unidade social sólida. Conseqüentemente, o romance de cavalaria, apontando para o romance, pode ser considerado como “fronteira” entre a epopéia e o romance.

A prosa européia nasce e se elabora num processo transformador das obras de outros; a consciência lingüística dos outros se dá em prosa descentralizada, e a alienação entre a linguagem e o material provoca o surgimento do “estilo” particular dessa prosa. Uma das categorias mais importantes da prosa romanesca é a *literaturidade da linguagem*. Sua significação importa para o estilo romanesco, pois regulamenta o romance em duas linhas: o romance da primeira linha organiza estilisticamente o multilingüismo da linguagem falada, dos gêneros

epistolares e semiliterários; o romance da segunda linha transforma parodicamente a linguagem usual e literária, organizada e enobrecida, para delas fazer o material principal de sua orquestração.

O romance de cavalaria, tornando-se veículo da literaturidade geral da linguagem, não é diferente do romance sofista. Isso é assim porque ele permanece monológico, ainda que abrigue, em si, gêneros intercalares. Estes aparecem, no entanto, recobertos com a mesma linguagem uniforme e enobrecida.

Outra forma é a do *romance pastoral*, que orienta diferentemente a sua estilização: ele mostra um tratamento mais livre face ao material e uma transformação das próprias funções, integrando a realidade contemporânea. A prosa romanesca tem, de fato, o seu início neste momento.

Bakhtin discute, também, ao focalizar as linhas estilísticas do romance europeu, o *romance barroco histórico-heróico*, que tem grande importância por ser o herdeiro de toda a evolução anterior do romance. Ele se torna, por isso, uma espécie de enciclopédia do material: temas e situações romanescas; posições e argumentos do sujeito. Esse material organiza-se solidamente em torno da idéia de prova. Por isso, o romance barroco tem sido, corretamente, designado como romance de provas.

O levantamento dos diferentes tipos de romance, realizado pelo teórico, mostra a história do gênero romanesco e salienta o multilingüismo do gênero nas variantes mais recentes.

No âmbito do romance barroco, encontram-se duas linhas básicas: a primeira continua o romance heróico-aventureiro; a outra engloba o romance político, o psicológico e o epistolar.

De acordo com o postulado bakhtiniano, a prosa romanesca da primeira linha estilística vai do multilingüismo de superfície para a profundidade. Isso ocorre porque ela se encontra relacionada ao multilingüismo ambiente, exterior, participando do diálogo das linguagens. Ao passo que os romances de segunda linha, marcados pelo discurso bi-vocal, paródico em todos os graus – irônico, humorístico, narrativo, etc. – vai do plurilingüismo profundo ao de superfície. As formas do grande romance dessa segunda linha foram precedidas e preparadas pelos ciclos originais de novelas satíricas e paródicas.

Ainda em relação à segunda linha romanesca, Bakhtin busca diferenciar o patético da fraude. Para tanto, ele afirma que, no patético, encontram-se os gêneros canonizados, elevados, enquanto a fraude é justificada pelos que não representam a verdade parodicamente, transformando-a em alegre brincadeira.

Segundo a teoria proposta por Bakhtin, o prosador representa o mundo por meio da palavra daquele que não compreende o que diz o narrador. Isso implica

uma incompreensão desejada da concepção habitual do mundo,. Daí ser a prosa romanesca uma mistura da compreensão e da incompreensão, de tolice, ingenuidade e inteligência.

No romance, a incompreensão do discurso do outro é polêmica, dialógica; ela envolve e supõe o leitor. É, portanto, uma singularidade do mundo das convenções sociais.

Após afirmar que o estudo da tolice e da incompreensão são importantes para se entender a história do romance, o teórico propõe três categorias dialógicas que organizam o multilingüismo no início de sua história e que, modernamente, são encarnadas nas figuras do vigarista, do idiota e do bufão. Tais categorias são, contudo, mais desenvolvidas na obra *Problemas da poética de Dostoievski*.

A figura do vigarista vai determinar o aparecimento do *romance picaresco*. Neste, o herói não é fiel a nada e a ninguém, somente a si mesmo. As suas intenções são antipáticas e céticas. A importância do *romance picaresco* reside no fato de com ele iniciar-se a dialogização interna das representações a qual se liga à dialogização geral de todo o multilingüismo dos modelos da segunda linha do romance.

Os romances da primeira linha caracterizam-se pela multiformidade dos gêneros familiar e corrente e dos gêneros semiliterários, pela linguagem uniforme e

enobrecida. Trata-se de uma enciclopédia de gêneros porque nele se acham presentes outros gêneros, sob o fundo do multilingüismo.

Os romances da segunda linha, por sua vez, introduzem a multiplicidade de linguagem da época. Romance torna-se, por isso, reflexo integral e multiforme de seu tempo, tornando-se microcosmo do multilingüismo.

Dessa forma, ocorre a existência de duas concepções de multilingüismo, as quais vão constituir as duas linhas estilísticas do romance: uma, em que o multilingüismo se apresenta em grau menor; outra, em que ele se apresenta em grau mais intenso.

Segundo Bakhtin, a presença do multilingüismo (plurilingüismo) é constante em todo o gênero romanesco, sendo que em *Problemas da poética de Dostoievski*, o autor, através da oposição entre polifonia e monologia, ressalta a figura do autor russo como o único autor polifônico e, assim, visualiza de modo diverso a história da literatura.

1.2 O caráter polifônico da narrativa

A teoria bakhtiniana, à luz das reflexões feitas sobre a estética e a filosofia da linguagem, evidencia o romance como gênero visto de modo unitário⁶, com características plurilingüísticas e plurivocais. O romance, para Bakhtin, é a *diversidade social de linguagem, às vezes de línguas e vozes individuais, literariamente organizadas*.⁷

Ao estender o diálogo na origem do discurso entre duas pessoas a outros domínios podem-se ampliar as possibilidades de estudo sobre a cultura. O dialogismo ou intertextualidade leva-nos a conceber todo texto artístico em pleno cruzamento com outros textos artísticos e com seus receptores.

O núcleo do princípio dialógico reside na construção do eu pelo reconhecimento do tu, e no reflexo das relações dialéticas na sociedade, na qual o romance tem um papel artístico importante, por ser capaz de representar não apenas a ação da norma vigente, mas também o plurilingüismo, que reside sobretudo nas falas das personagens. A narrativa, através da plurissignificação recria as condições sociais do período em que aparece, já que revela o entrecruzamento das situações lingüísticas distintas e desconstrói o estatuto de um sistema acabado, único, supostamente verdadeiro e monológico. Ao optar pela multiplicidade, revela sua preferência pelo diálogo, em detrimento a um discurso

⁶ Destaca-se aqui a crítica que Bakhtin faz, em *Questões de literatura e de estética* (p. 77), à estilística tradicional por sua incapacidade de tratar o romance em sua especificidade, limitando-se à descrição da linguagem, à análise temática ou ao exame de elementos isolados, todos eles incapazes de conduzir a uma visão unitária do discurso romanesco.

⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 3. p. 73.

monológico restrito a um discurso codificado, autoritário e conservador. O caráter plurivalente do romance dialógico reflete o entrecruzar de diferentes situações lingüísticas, diferentes concepções de mundo, além de dinamizar as relações entre o autor, a obra e o leitor com o contexto que lhes deu origem.

Conforme o pensamento bakhtiniano, a relação entre texto artístico e o leitor é também dialógica. A participação do narrador, nos textos narrativos, assegura essa relação. A postura do narrador, sua linguagem, seu posicionamento frente às personagens e acontecimentos, determina-lhe o papel de condutor da narrativa.

O narrador é integrante do universo textual, e sua linguagem - representação do diálogo social - decorre da manifestação de diferentes visões de mundo. A existência do outro, até mesmo do “outro eu” implícito num discurso interior, é evidenciada pela enunciação do narrador. Conseqüentemente, o diálogo, na perspectiva bakhtiniana, torna-se realidade inegável da linguagem.

Ao abordar a polifonia narrativa, Bakhtin leva em consideração três aspectos fundamentais: a observação de personagens, a idéia e particularidades do gênero e da temática composicional. Em relação à personagem, a polifonia levaria a percebê-la como sujeito que possui divisão interior, não revelando uma visão redutora de mundo, nem sendo porta-voz do autor. O narrador, no fluxo narrativo, não a transforma em objeto de seu domínio, numa única direção; ao contrário, respeita a sua autonomia de sujeito; logo, a compreensão da personagem só é

possível através de uma relação dialógica, na qual ela tem voz própria. Também a narrativa ficcional que se caracteriza pelo conflito interior se estrutura dialogicamente. Nesse caso, a relação dialógica ocorre em nível de consciência, quando um eu envia enunciados a outro eu, num esforço de autoconhecimento⁸, que só se dá em relação de alteridade.

Outro aspecto que evidencia o caráter polifônico dos discursos é o dialogismo com o autor, em que a personagem é considerada não como o produto do discurso, mas opositora, delimitando o discurso do outro e colocando-se como um problema de deciframento para o autor. Dessa forma, ao criar uma personagem, o autor concebe o seu discurso e estabelece com ela relações de intersubjetividade, ou seja, relações em que narrador e personagem constroem uma compreensão sobre si, e sobre o mundo.

Em relação à idéia, conforme Bakhtin, a narrativa polifônica é incompatível com a forma comum estruturada numa só idéia, pois a narrativa monológica fala pelo autor e revela uma perspectiva redutora e unificadora e, a partir dos fatos representados, conduz a uma única possibilidade temática. Já a dialógica, apresenta múltiplas ideologias e, à medida que se estabelece uma dupla consciência, se dá também a intertextualidade através da provocação e da escuta do discurso do outro, num processo dialógico. Bakhtin analisa o discurso e classifica-o em três categorias: o discurso orientado diretamente para o seu objeto, o discurso

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1981. [Nessa obra, Bakhtin fundamenta esta colocação através da exemplificação do monólogo de Goliádkin, protagonista de “O sócia”, de Dostoievski. No monólogo escolhido para exemplificar o diálogo da consciência, a consciência da personagem se desenvolve a partir do esquema básico da alteridade: um eu se contrapõe a outro eu.]

representado e o discurso do outro. Apresentando a enunciação do narrador como parte de uma outra enunciação, o teórico russo refuta o caráter monológico do discurso definido em relação ao objeto e acena para um outro contexto, que considera o discurso do outro.

De acordo com o exposto, tomamos a narrativa como resultado de uma atitude reflexiva e crítica, que coloca em questionamento o absolutismo de uma língua única e de se postular como voz de realidade viva, da humanidade, da multiplicidade de estilos e vozes, no qual comparecem, simultaneamente, o eu e o outro. Nesse contexto se estabelece o diálogo, pois o discurso do outro é a voz que deve ser pensada como outra.

O plurilingüismo narrativo permite a análise da narrativa quanto aos aspectos específicos do gênero e à composição do tema, ratificando a origem reflexiva e crítica do romance. Essa origem reflexiva e crítica evidencia a importância do discurso do autor que, no mesmo contexto, adquire um caráter principal a que o narrador se subordina. Um exemplo significativo é o caso da narrativa humorística, que parodia todos os estratos da linguagem, realçando a plurivocidade, na qual uma intenção séria se sobrepõe a uma intenção cômica, correlacionando dialogicamente a voz do parodiante e do parodiado. Tal habilidade, além de encaminhar a relação da imagem e da palavra com a realidade para um âmbito específico, inverte a própria retórica que a conforma, pois a afasta, por meio da relatividade, dos estatutos sóbrios e indiscutíveis que a revertem.

Quanto à literatura carnavalesca, conclui-se que ela revela, de forma igualitária, a convivência do riso, do êxtase, do espaço onírico, do grotesco e do picaresco, retratando dessa forma, o mundo às avessas. Nesse sentido, ocorre também a concepção dialógica de homem frente ao mundo. Há a desconstrução do caráter elitista e redutor da arte literária, e impõe-se uma cultura popular e dinâmica, estabelecendo uma estrutura carnalizada da literatura, com multiplicidade de vozes e estilos.

Ao longo da leitura da obra bakhtiniana, podemos perceber que o teórico orienta o diálogo em perspectivas diversas, pois, ao tratar da questão epistemológica, o diálogo é visto como compreensão, opondo-se à relação objetiva que Bakhtin denomina conhecimento. Na perspectiva da filosofia da linguagem, o diálogo é caracterizado como formador de consciência, determinando seu lugar social e ideológico pela permanente contraposição de enunciados na perspectiva carnalizada, em que a relação dialógica se estabelece pela destruição e renovação, pois, quando o diálogo se refere à personagem, idéia e contexto organizam-se de modo a revelar o conflito latente na sociedade. No âmbito do romance, o diálogo estabelece em nível elevado de construção artística, já que reflete o cruzamento polifônico de vozes.

1.3 Signo e ideologia numa visão bakhtiniana

De acordo com as reflexões bakhtinianas, toda marca ideológica está inserida em uma realidade natural ou social, como todo corpo, toda criação ou todo produto de consumo, mas, ao inverso destes, toda marca ideológica reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Toda ideologia é um signo.

Nessa linha de pensamento, todo corpo físico não significa nada e vale apenas por sua própria natureza; no entanto, todo corpo físico pode ter um valor puramente simbólico. Bakhtin exemplifica tais colocações com a simbolização do princípio da inércia e da necessidade na natureza (determinismo) por um determinado objeto único:

*E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.*⁹

Assim também ocorre com os instrumentos de produção, e com produtos de consumo, que por si mesmos não possuem um sentido preciso. Entretanto um instrumento ou um produto de consumo pode tornar-se signo ideológico. Bakhtin exemplifica tal situação com os instrumentos foice e martelo, que passaram a emblema da União Soviética, adquirindo, assim, um sentido puramente ideológico. Para atualizar tal situação, podemos citar como exemplo a enxada e a picareta que passaram, de simples instrumentos de produção, a símbolos da luta dos sem-terra.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 1. p. 33.

É possível ainda dar ao instrumento uma forma artística, que lhe confira uma adequação harmônica da forma à função na produção. Tal situação aproxima o signo e o instrumento. Porém, mesmo nesta situação, o instrumento, enquanto tal, não se torna signo, e o signo, enquanto tal, não se torna instrumento de produção. Nessa perspectiva, o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos, pois tudo que é ideológico possui um valor semiótico.

No domínio do campo ideológico ou no domínio dos signos coexistem orientações distintas, já que cada grupo humano possui diferentes formações sociais e, respectivamente, diferentes formações discursivas, que irão projetar-se para a realidade e refratá-la à sua própria maneira. Nessa perspectiva, *cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral.*¹⁰

Os diferentes signos ideológicos não constituem apenas uma cópia, um reflexo da realidade, mas, acima de tudo, um fragmento material dessa realidade. *Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, com o movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.*¹¹ Nesse sentido, Bakhtin prova ser a realidade do signo totalmente objetiva e material. O teórico russo refuta a visão psicologista da cultura e a filosofia idealista que situam a ideologia na consciência, pois para ele a consciência é lingüística e social e existe unicamente sob uma forma material. A compreensão de um signo depende de sua interação com outros signos

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 1. p. 33.

¹¹ Id. lb. p. 35.

previamente conhecidos, ou seja, a compreensão de um signo dá-se via outros signos, formando uma cadeia única e contínua. Assim sendo, todo material ideológico é matéria social de signos criados pelo homem. *Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação.*¹² A consciência individual é um fato sócio-ideológico; sem o reconhecimento de seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe.

O caráter sociológico é o único capaz de definir objetivamente a consciência, já que ela adquire forma e existência nos signos criados por grupos socialmente organizados. Nessa medida, *os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis.*¹³ A consciência segue uma lógica, que é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica, que irá se exteriorizar via deformação discursiva de determinado grupo social. Ao privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, destituímos-lhe de especificidade. Fora da palavra, dos gestos, imagens, etc. há apenas o simples ato fisiológico, vazio e desprovido do sentido que os signos lhe conferem.

Bakhtin coloca a palavra como o *fenômeno por excelência* e o *meio mais puro e mais sensível de interação social*. A palavra pertence ao contexto social, seja sob a forma de discurso interno, seja como texto escrito, e tem a missão de registrar todas as fases transitórias do processo social. É ela o primeiro meio da consciência

¹² BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 1. p. 36.

¹³ Id. lb. p.35-36.

individual, pois, embora a realidade da palavra, como de qualquer outro material semiótico resulte do consenso entre os indivíduos, a palavra é, ao mesmo tempo, originada no território individual e autônomo e liberta de qualquer marca extracorporal. Nesse sentido, a palavra deve ser vista como *material semiótico da vida interior*, da consciência (discurso interior) e constitui-se, por assim dizer, um dos problemas da filosofia da linguagem.

No entanto, tal problema não pode ser discutido à luz da lingüística saussureana, e pela filosofia da linguagem não-sociológica. Bakhtin faz uma análise profunda e perspicaz da palavra como signo social para compreender seu papel em todo o processo de formação da consciência. Dessa forma, a palavra acompanha todo ato ideológico. O processo de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma dança, uma música) opera através do discurso interior; no entanto, nenhum destes signos ideológicos pode ser totalmente substituível por palavras. Eles são acompanhados e apoiados por elas.

Segundo Bakhtin, a língua está ideologicamente saturada, revelando uma visão de mundo que encerra o entendimento mútuo em todas as esferas da vida ideológica. Determinadas condições controlam o significado de um enunciado, tais condições são regidas por forças internas e externas. Essas heteroglossias se caracterizam como sendo as circunstâncias sócio-ideológicas que particularizam a fala de determinado grupo social em uma época específica. Cada grupo social pensa de forma diferente, tem uma concepção de mundo diferente, que vai se manifestar na linguagem. A realidade é o local onde acontecem os embates sociais,

por isso ela deve ser pensada como um todo pela linguagem. De acordo com o pensamento bakhtiniano, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc.

A heteroglossia tem por consequência o hibridismo da voz e o dialogismo da palavra. Ao lado desta palavra dialogizada, a linguagem se estratifica. Desse modo, para que a língua se torne signo, é preciso que se oriente para o exterior; é preciso que mergulhe no diálogo das linguagens. Na dinâmica desse diálogo, nenhuma palavra é una, nem como manifestação individual, nem como parte de um sistema autônomo do qual ela faça uso. Assim, toda língua é o reflexo de múltiplas linguagens que coexistem dialogicamente.

1.4 A noção de gênero discursivo em Bakhtin

De acordo com os postulados bakhtinianos, signo é tudo aquilo que significa. No entanto, nenhuma significação é gratuita, e sim, gerada no processo das complexas relações dialógicas de um com o outro. Nessa perspectiva, o mundo é percebido através de um olhar extraposto, totalmente diverso da percepção centrada num único ponto, pois é preciso captar o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade.

O ponto de vista extraposto, caracterizado pela múltipla focalização, abrange o interior e exterior de um dado campo de visão. O dialogismo considera o excedente de visão como parte da significação do signo, ou seja, o dialogismo aprecia os pontos de vista divergentes que estão implicados no signo.

Assim, a utilização da língua articula-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, oriundos das diferentes esferas da atividade humana. Cada enunciado reflete condições específicas de criação, visão de mundo e a finalidade de cada uma dessas esferas, não apenas por seu aspecto temático e pela seleção feita nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais – mas também, por sua construção composicional.

Dessa forma, o todo do enunciado é a síntese destes três elementos – conteúdo temático, estilo e construção composicional – que são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Cada esfera de utilização de língua

elabora seu padrão relativamente estável, sendo que a esta relativa estabilidade denominamos gêneros do discurso.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso, segundo Bakhtin, são infinitas. O gênero não pode ser concebido senão como um conceito plural, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada segmento dessa atividade comporta uma variada gama de gêneros do discurso que vai distinguindo-se e estendendo-se à medida que a própria esfera cresce e intensifica o seu grau de complexidade.

Os gêneros do discurso tecem uma diversificada e completa rede de fenômenos, fenômenos heterogêneos (orais e escritos), que incluem desde o diálogo cotidiano (com toda a diversidade que este inclui em sua própria essência), o relato familiar e íntimo como a carta, o bilhete (com suas variadas formas), o comando militar e paramilitar, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o discurso dos documentos oficiais, o universo das declarações públicas, tratados científicos (com toda uma linguagem técnica referente à área do conhecimento em questão, etc.). É também com os gêneros do discurso que se relacionam as variadas formas de produção literária (desde o ditado até o romance).

Talvez, segundo Bakhtin, tenha sido a profunda “diversidade funcional” dos gêneros do discurso a razão pela qual o problema geral dos gêneros nunca tenha sido colocado.

Os gêneros literários foram os únicos investigados efetivamente, sendo que, tanto na antigüidade como na época contemporânea, estes foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, e não, enquanto tipos particulares de enunciados, com os quais, contudo, têm em comum a natureza lingüística. Os gêneros retóricos também foram examinados da mesma forma, ou seja, a atenção recaía na natureza verbal do enunciado e em seus princípios constitutivos. Já os gêneros do discurso cotidiano (em especial a réplica do diálogo cotidiano) – foram estudados do ponto de vista da linguagem geral, mas também nesse caso, os estudos não acenaram para a definição correta da natureza lingüística do enunciado, uma vez que tais investigações se limitaram a evidenciar a especificidade do discurso cotidiano oral.

No ensaio “Os gêneros do discurso”¹⁴, Bakhtin aponta para o estudo da diferença essencial entre os gêneros do discurso primário (simples) e o gênero do discurso secundário (complexo) como a forma possível de trabalhar a heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade em definir o caráter genérico do enunciado.

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – são concebidos em circunstâncias especiais, o que lhes confere um caráter mais complexo e culturalmente mais desenvolvido, principalmente no que se refere à escrita artística, científica e sócio-política. Durante o processo de formação, esses gêneros secundários absorvem os gêneros

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes , 1992 , p. 277-326.

primários, fazendo com que estes percam sua relação imediata com a realidade e passem a ser entendidos a partir do objeto artístico.

O estudo dos traços distintivos entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, e essa é a razão pela qual a natureza do enunciado deve ser esclarecida através da análise de ambos os gêneros. De acordo com Bakhtin,

*a inter-relação entre os gêneros primários e secundários de um lado, o processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro, eis o que esclarece a natureza do enunciado (e, acima de tudo, o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo).*¹⁵

O estudo da natureza dos enunciados e dos diversos gêneros do discurso é indispensável para qualquer investigação, seja qual for a sua orientação específica. Esse estudo e as particularidades do gênero que assinalam a variedade do discurso, em qualquer área do estudo lingüístico, possibilitam a permanência da historicidade e fortalecem o vínculo entre a língua e a vida, pois, segundo Bakhtin, *a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua.*

O estilo está vinculado ao enunciado e aos gêneros do discurso. O enunciado seja, oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal, porta um estilo individual. No entanto, nem todos os gêneros do

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes , 1992 , p. 282.

discurso são veículos apropriados ao estilo individual. Os gêneros mais propícios para o estilo individual são os gêneros literários. Nesses, o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal, e constitui uma das suas linhas diretrizes.

Eventualmente a literatura, de acordo com suas necessidades, recorre aos extratos correspondentes (não-literários) da literatura popular, mas recorre necessariamente aos gêneros do discurso, através dos quais essas camadas se atualizam. Geralmente essa procura efetiva-se através de elementos que pertencem ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização configurada nos gêneros secundários, o esvaziamento do princípio monológico de sua composição, a sensibilidade ao ouvinte, a nova configuração e organização do todo, etc. A transição do estilo de um gênero para outro, não apenas modifica a ressonância deste estilo devido à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, como também implica a destruição e posterior renovação do próprio gênero.

Dessa forma, tanto os estilos individuais, ou seja, aqueles que refletem a individualidade de quem fala, como os que pertencem à língua tendem para os gêneros do discurso.

2. A GÊNESE DO DISCURSO ROMANESCO

A questão do estilo do romance é a tônica do ensaio “Da pré-história do discurso romanesco” presente em *Questões de literatura e de estética*¹⁶. Nele, Bakhtin precisa, na década de vinte, o limiar da reflexão acerca do romance e seus fundamentos metodológicos, então amparados nos cinco pressupostos seguintes:

- 1º - estudo da palavra direta do autor pela usual representação e expressão poética direta: metáforas, comparações, seleção de palavras etc;
- 2º - descrição lingüística neutra da língua do autor em substituição à análise estilística;
- 3º - levantamento, na linguagem do romancista, dos elementos característicos identificadores do movimento ao qual o autor se filia;
- 4º - investigação, na língua do romance, enfocando a expressão da personalidade do autor;
- 5º - exame do romance como um gênero retórico e verificação de sua eficiência por meio do procedimento empregado.

Bakhtin, no entanto, refuta as abordagens acima descritas, pois a palavra tem uma existência totalmente particular, irreduzível às categorias estilísticas formadas à base de gêneros poéticos.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo : UNESP/Hucitec , 1990, p. 363-396.

Assim, releve notar que a linguagem romanesca não só tem feição representativa, como traz em seu âmago o objeto da representação, pois incorpora todos os gêneros diretos. Daí decorre seu caráter dialógico. A presença da palavra, do discurso ou da língua de outrem aparece nas narrativas ao longo do tempo, muito antes de o romance definir-se como gênero.

A paródia, segundo o teórico, ilustra essa bivocalidade uma vez que evidencia a inserção da palavra de outrem no discurso do narrador. A ridicularização que é inerente à paródia foi dirigida a todas as manifestações do discurso direto. Segundo Bakhtin, *não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto – literário, retórico, filosófico, religioso, popular – que não tivesse o seu duplo paródico-travestizante, sua contraparte cômica-irônica.*¹⁷ Tal afirmação é ilustrada a partir dos trágicos Frínico, Sófocles, Eurípedes e Ésquilo (o mais respeitado deles), que foram também criadores de dramas satíricos. No entanto, há que ressaltar que a “palavra antiga” não parodia as personagens ou heróis mas, sim, a heroicização épica deles, não ocorrendo, pois, a profanação dos mitos.

Ainda no ensaio “Da pré-história do discurso romanesco”, o teórico dá continuidade ao levantamento da presença da paródia na antigüidade, apontando a presença do riso, em Roma, como elemento constante do cotidiano: o riso fúnebre, o riso ridicularizado do herói de guerra, as saturnais, os mimos. A consciência artístico-literária dos romanos não permitia o processo de criação artística sem o seu

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 16. p. 373.

equivalente, concebendo-se assim, a modalidade do sério-cômico. A forma séria direta parecia como apenas uma vertente, somente a metade do todo. A totalidade deste processo só se efetuava com o acréscimo “*contre-partie*” cômica desta forma. Toda forma séria deveria ter e tinha um duplo cômico. A literatura, assim impregnada, ter-se-ia organizado como paródia, e assim chegado à Idade Média.

Inicialmente, a indefinição sustentou o discurso paródico-travestizante. As variadas formas paródicas e travestizantes constituíam-se em “extragêneros” à parte. No entanto, essas formas eram unificadas, em primeira instância, pelo objetivo comum de criar um corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes, e obrigar a perceber atrás deles uma outra realidade adversa que os gêneros diretos não conseguiam captar.

É a multiplicidade de vozes e palavras parodiadas que abre caminho para o surgimento do romance. O discurso direto criador – épico – trágico ou lírico – relacionava-se com o objeto, como instrumento adequado à realização: o intento e sua composição temática e objetal eram inseparáveis da linguagem direta do criador: nasceram nessa linguagem, impregnada pelo mito e pela tradição nacional.

A consciência paródica-travestizante segue outros parâmetros, ela se norteia no objeto e no discurso de outrem, o qual se torna, também, representação. A linguagem, assim, articula-se e passa de um sistema fechado e unilateral para um universo plurilingüístico.

De acordo com os postulados bakhtinianos, a existência de diferentes línguas, opondo-se a uma única, corrobora o aclaramento mútuo das mesmas e leva ao obscurecimento das formas rígidas do epos e do drama (considerando-se a questão em termos de Grécia helenística). Entretanto, se deste universo unilingüístico, *seguro e incontestável, nasceram os grandes gêneros diretos dos helenos – o epos, a lírica e a tragédia, que expressavam as tendências centralizadoras da sua língua, nas camadas populares florescia a arte paródica-travestizante*¹⁸, que conservara resquícios do antigo conflito lingüístico e era alimentada pela estratificação e diferenciação lingüísticas.

Dessa forma, o início do romance europeu surgirá a partir do conflito entre as tendências centralizadoras (unificadoras) e as descentralizadoras (estratificantes) das línguas. O romance situa-se, então, no limite da linguagem literária predominante e da contradição de linguagens extraliterárias do plurilingüismo, servindo, dessa forma, tanto às tendências centralizadoras da nova linguagem literária em formação, quanto à renovação da linguagem literária envelhecida e aprisionada a estratos da língua nacional, que permaneceram fora da influência centralizadora da norma artístico-ideológica da linguagem literária dominante.

O romance, portanto, multiforme e plurilingüista, nasce a partir da interação de falas, gêneros e diferentes linguagens e a sua pré-história, por isso, não é redutível à história dos estilos literários.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo : UNESP/Hucitec , 1990, p. 383.

2.1 A diacronia romanesca

Bakhtin, no ensaio “Epos e romance”¹⁹, evidencia as diferenças no estudo do romance, já que o gênero ainda não está consolidado. Segundo o filósofo e lingüista, ao longo da história de sua formação, o romance sempre ocupou um lugar à parte no âmbito dos gêneros, caracterizando-se, principalmente, por apropriar-se de outras formas literárias, ora integrando-as e conferindo-lhes outro aspecto, ora parodiando-as.

No que diz respeito aos outros gêneros, Bakhtin refere o fato de que, com o passar do tempo, sofreram os mesmos um processo de romancização, tornando-se mais livres e soltos, com uma linguagem rica, plurissignificativa e marcada pela presença dos estratos romanescos da linguagem literária. Os gêneros, de modo geral, passam a revelar o riso e os aspectos irônicos e paródicos que sempre estiveram presentes na produção humana.

Ao resgatar o percurso do discurso romanesco, o teórico russo aponta para a inadequação do instrumental teórico-literário em relação ao romance e conclui que, embora a crítica tenha conseguido a descrição e o registro das variedades romanescas, ainda não lhe foi possível achar uma fórmula que tenha descrito, exhaustivamente, o gênero. Assim, podem ser registradas as seguintes contradições:

- o romance é um gênero de muitos planos, mas há obras de um só plano;

¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo : UNESP/Hucitec , 1990 , p. 397-428.

- o romance é gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca tem caráter de pura diversão;
- o romance é uma história de amor, mas os mais importantes exemplos do romance europeu não seguem esse modelo;
- o romance é um gênero prosaico, mas há romances que se constroem em verso.

Além disso, a partir do cotejo de diferentes prefácios e ensaios introdutórios elaborados por autores diversos, Bakhtin registra traços recorrentes no gênero romanesco:

- o romance não deve ser poético no sentido usual dos outros gêneros;
- a personagem do romance não deve ser heróica, nem no sentido épico nem no trágico, e deve ser construída de tal modo a trazer, em si, aspectos que se contradigam, incluindo o sério e o cômico;
- a personagem não deve ser mostrada como imutável, mas como alguém que cresce e evolui, não importando a direção tomada;
- o romance deve ser hoje o que a epopéia foi para a Antigüidade.

Bakhtin enfatiza, também, o fato de que o plurilingüismo sempre esteve presente em qualquer produção. Mesmo as obras greco-clássicas elaboradas em línguas puras e fechadas, revelaram sensibilidade a diferentes falas. Hoje, no entanto, o próprio processo criativo dá-se em um universo plurilingüístico e aberto, fruto do fim da coexistência de diferentes falas no interior de uma mesma língua. É no interior desse movimento de ativação multilingüista interna e externa que nasceu o romance.

Nessa linha de investigação, ao comparar a epopéia com o romance, Bakhtin afirma que a literatura antiga embasava sua faculdade criadora principal na memória e não no conhecimento, em oposição ao romance, que se define pela experiência, pelo conhecimento e pela prática.

Outro aspecto que diferencia a epopéia da produção romanesca é o fato de que a epopéia, por apoiar-se na lenda, traduz o mundo épico de um passado absoluto, que é visto como algo sagrado. Tal procedimento situa a epopéia em uma zona de representação longínqua e fechada, fora de contato com o presente. O romance, ao contrário, apóia-se no mundo não épico que, caracterizado por um processo dinâmico, permite uma permanente reinterpretação e reavaliação.

Bakhtin registra ainda a idéia de que, na Antigüidade, os gêneros elevados lidavam com os valores do passado absoluto, enquanto os gêneros inferiores tiravam a sua matéria da contemporaneidade, como, por exemplo, as criações cômicas. Assim sendo, a criação cômica, segundo ele, forneceu o embasamento folclórico do gênero romanesco. Por trabalhar com o presente, que é passível de questionamentos e críticas, o cômico torna possível uma nova postura mediante a utilização da língua e da palavra. Surge, pois, por meio da ridicularização da contemporaneidade, a parodização dos gêneros elevados e, conseqüentemente, dos mitos nacionais. Paralelamente, refere o aparecimento do sério-cômico: os mimos de Sofrônio, a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias de Íon de Quios, as homilias, a sátira romana e a literatura dos simpósios, os diálogos luciânicos e a sátira menipéia. É desse domínio que surgirá o romance.

Segundo o pensador, é possível depreender, então, que a essência romanesca dos gêneros sério-cômicos situa-se no fato de a atualidade ser tomada como objeto de representação: ela é o ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação. Nessa atualização, o cômico desempenha papel importante na medida em que o riso destrói a distância épica: o cômico aproxima os objetos e atua na zona de máxima aproximação. Segundo Bakhtin, o riso preside a criação da premissa do que ele chama de “intrepidez”, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo.

A seguir, Bakhtin aponta as variantes memória e esquecimento em relação ao assunto abordado: a memória é característica da épica; o esquecimento, traço do cômico. A ridicularização, portanto, é via para o esquecimento. Por isso mesmo, ela é instrumento da dessacralização.

Bakhtin, através das características dos diálogos socráticos, enfatiza as expressões literárias do gênero sério-cômico:

- o surgimento de tais diálogos paralelamente às memórias, sendo eles anotações de memória pessoal sobre conversas verídicas;
- a figura central do gênero é, normalmente, uma pessoa que fala e conversa;
- a associação, na personagem de Sócrates, da máscara de um bobo que nada compreende, com traços de um pensador sábio;
- a autoglorificação ambivalente;
- o diálogo narrado;
- a proximidade da linguagem do gênero com a linguagem popular coloquial;

- o sistema complexo de estilos com diferentes graus de parodicidade;
- a combinação do cômico, da ironia e dos sistemas de rebaixamento socrático com uma investigação séria do homem e do pensamento.

Quanto à sátira menipéia, observa-se que o teórico a localiza nas mesmas raízes folclóricas já mencionadas. Na menipéia, o riso é mais intenso e grosseiro. Seus enredos transitam com liberdade através das antíteses: céu e terra, terra e inferno, presente e passado, passado e futuro. Através da dialogicidade e da parodização, põe à prova idéias e ideologias.

Dando continuidade ao estudo dos antecessores do gênero romanesco, Bakhtin afirma que o sério-cômico caracteriza-se pela presença de elementos autobiográficos e memorialistas. Ele ainda chama a atenção para o característico entrechoque de épicos, segundo o ponto de vista da contemporaneidade, e aponta também para a presença da utopia. Finalizando esta parte, o teórico cita o deslocamento do centro temporal de orientação literária. Esse deslocamento propicia a movimentação livre no universo representado, o que não ocorria na epopéia, por ser o seu mundo fechado.

Em relação ao narrador, Bakhtin salienta a maior liberdade que esse desfruta no universo romanesco, numa função paralela à figura do autor, que aciona novas relações com o universo representado. Tais relações encontram-se nas mesmas medidas axiológicas e temporais que representam, num único plano, o

discurso do narrador e o discurso da personagem representada, podendo atuar juntos nas relações dialógicas e híbridas.

Ainda que a perspectiva narrativa no romance seja a contemporaneidade, tal ponto de vista não exclui a representação do passado. Por tudo isso, em *Ciropedia*, sucede uma interpretação literária e ideológica do passado.

Bakhtin conclui tais idéias retomando a alusão à “superioridade” do gênero romanesco enquanto gênero vivo, dialógico e dinâmico. Desse modo, privilegia esse gênero em detrimento dos outros, aos quais declara a “morte”. Por fim, o teórico confere caráter “predizente” ao romance, na medida em que seus traços básicos seriam a reinterpretação e reavaliação inerentes à contemporaneidade.

O teórico conclui suas reflexões com a análise do comportamento do homem na epopéia e no romance. Ele retoma a questão do aspecto de acabado da personagem épica em oposição à romanesca. A destruição da distância épica, o trânsito do homem do plano distante para a zona de contato com o presente em processo, conduz à sua reestruturação no romance. Por meio da abordagem cômica, o homem deixou de coincidir consigo mesmo, como acontecia no plano do modo épico. A discrepância e a incompatibilidade entre os diferentes aspectos do homem passam a matizar a personagem romanesca. Na base desse “inacabamento” da personagem, estão as figuras cômicas populares presentes na literatura e no teatro não-oficiais.

A caracterização dos heróis romanescos dá-se pela amplitude e diversidade das máscaras assumidas. A mutabilidade dessas máscaras participará da caracterização dos heróis romanescos de maneira mais ou menos ampla. Desse modo, a multifacetação da personagem romanesca ou a sua ambigüidade serão típicas do gênero, assim como sua postura ideológica e lingüística.

Bakhtin conclui suas constatações com a análise do comportamento do homem na epopéia e no romance. A personagem épica, segundo o estudioso, sofre um processo de redução, uma vez que o homem neste universo coincide consigo mesmo. Já a anulação da distância épica, o trânsito do homem do plano distante para a contemporaneidade tornam a personagem romanesca dinâmica e inacabada. Sua construção dá-se pela amplitude e diversidade das máscaras assumidas, além de conferir-lhe uma postura ideológica e lingüística.

Conforme o exposto, observa-se, na concepção de Bakhtin, a defesa radical do romance como o único gênero a representar a contemporaneidade, e ainda a constatação de ser o mesmo um gênero em processo, decorrendo daí a vitalidade que a ele é inerente, aspecto não pertinente aos outros gêneros.

2.2 O discurso do romance e o processo de carnavalização

A literatura, quando tomada sob o aspecto historiográfico, revela a estabilidade dos gêneros literários. Esse aspecto deve-se à sua permanente presentificação, já que o gênero renasce e evolui em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e a cada produção individual de um determinado gênero. O gênero, mesmo num fracasso de renovação, reflete o seu passado e a sua origem, assegurando, dessa forma, a unidade e a totalidade do desenvolvimento literário. Nesse sentido, é inegável a relevância da carnavalização da literatura, pois sua aplicabilidade no processo literário impõe uma revisão dos principais aspectos do carnaval, já que é no espaço do cômico-sério que se verifica a sua evolução na literatura, tendo como determinantes o diálogo socrático e a sátira menipéia.

2.2.1 O carnaval

O riso sempre esteve presente na história da humanidade, seja o riso escrachado e liberal, ou o representado através da sutileza da paródia. Logo, o carnaval tem suas raízes na sociedade primitiva, manifestando sua essência no pensamento primitivo do homem e no conseqüente aparecimento e desenvolvimento da sociedade classista.

Os festejos carnavalescos constituem um espetáculo de caráter ritual, que apresenta peculiaridades distintas e relacionadas a diferentes épocas, povos e festividades particulares. O carnaval, nessa medida, não é um fenômeno específico

da literatura. Na verdade, a literatura apropria-se desse processo transformando-o para a linguagem literária. Conforme Bakhtin,

o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos “carnavalização da literatura”. É sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particularidades do carnaval.²⁰

O carnaval é um espetáculo sem palco e sem distinção entre atores e espectadores, todos são participantes ativos. A ação carnavalesca é compartilhada por todos, de acordo com as suas leis e enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Essa vida não segue a ordem habitual, é uma espécie de “vida às avessas”.

O carnaval impõe uma trégua às leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca. São anuladas todas as formas de reverência, devoção, medo e etiqueta, sendo abolido todo e qualquer processo de desigualdade entre as pessoas. Rompem-se quaisquer barreiras hierárquicas que separam os homens. Elimina-se toda a distância entre os indivíduos e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 105.

se de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determina totalmente na vida extracarnavalesca. Todos entram em livre contato na praça pública carnavalesca onde a gesticulação e o discurso carnavalesco são ações massificadas.

O livre contato familiar sugere a excentricidade, que é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, pois permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana. O comportamento do homem, ao libertar-se da tirania imposta por qualquer posição hierárquica, passa a ser inoportuno e excêntrico, já que se opõe à forma de vida extracarnavalesca.

O comportamento excêntrico, que resulta da livre familiarização do homem com o mundo, constitui uma oposição à vida cotidiana comum, embora, por outro lado, o livre contato familiar exerça função integradora, à medida que aproxima todos os elementos distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. Essas combinações carnavalescas que aproximam, reúnem e celebram o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, entre outros, denominam-se *mésalliances*.

A essas antíteses está relacionada a quarta categoria carnavalesca: a profanação, que

*é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pelas próprias paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.*²¹

Tais categorias representadas pelo livre contato familiar do homem com o mundo, - a excentricidade, as *mesalliances* e a profanação -, não são idéias abstratas, mas idéias concreto-sensoriais, vivenciáveis e representadas na forma da própria vida, ocorrendo sua formação ao longo de milênios. Por essa razão, pode-se realizar a transposição das categorias carnavalescas para a literatura.

2.2.2 A carnavalização do discurso literário

Bakhtin define a carnavalização da literatura da seguinte forma:

*Chamaremos "literatura carnavalizada" à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo deste tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros.*²²

A literatura apresenta muitos aspectos que foram transpostos do mundo carnavalesco para o seu universo. Nesse sentido, a coroação bufa, a elevação do bobo e do escravo, e o posterior destronamento do rei do carnaval constituem-se na

²¹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 106.

²² Idem, idem, p. 92.

ação carnavalesca principal, pois se configuram no processo de mudança e renovação da cosmovisão carnavalesca.

O ritual coroação-destronamento verifica-se nas mais variadas formas em todos os festejos de tipo carnavalescos, de modo que o carnaval tem uma significação profunda que é a destruição e renovação.

De acordo com essa concepção, tal ritual estabelece dupla efetividade. Tanto pode indicar a mudança-renovação por meio da relativização do absoluto, como também ganha, pelo coroamento do burlesco, o sentido de destronamento, a dessacralização. Assim, elementos vinculados ao poder e revestidos de significação ligada à sobriedade e importância são entregues a um conjunto caracterizado pela irreverência e ausência de seriedade e contaminados por uma jocosa relatividade. Ganham, pela comicidade, a perspectiva da negação. O riso possibilita, desse modo, a transformação daqueles valores inacessíveis na forma do sério, ou seja, a ridicularização da divindade e do poder.

O riso, recurso legalmente aceito enquanto manifestação livre, assume a função de zombar com o superior, pois funciona como única estratégia de parodiar o que estava sacralizado. Trata-se da possibilidade de efetivar pelo cômico, o que era impossível através do sóbrio.

Numa ampliação desse procedimento, o riso volta-se para reversão de valores universais e ganha dupla dimensão. Envolve tanto a negação por meio do

ato de ridicularizar e a afirmação pelo júbilo. Eleva-se à universalidade por fundamentar-se numa concepção de mundo. Tal mecanismo constitui a peculiaridade do riso carnavalesco ambivalente.

No ritual da coroação, os símbolos do poder são ambivalentes, a alegria, a euforia e o prazer são relativizados tornando-se quase acessórios. No mundo extracarnavalesco, ocorre o inverso, pois o ritual da coroação reveste-se de um tom rigoroso e imperativo. Os símbolos carnavalescos, portanto, envolvem sempre a idéia de morte ou vida. No carnaval, nada é absoluto, apenas é proposta a alegre relatividade de tudo. No destronamento, ocorre o oposto à coroação. O ritual do destronamento tem a função de enfatizar a mudança e a renovação, configurando-se como a imagem da morte criadora.

A ação camavalesca da coroação-destronamento é contemplada pelas seguintes categorias carnavalescas: do contato familiar-livre (principalmente no destronamento); das “mesalliances” carnavalescas (relações escravo-rei); da profanação (jogos com símbolos do poder supremo, e da excentricidade. As imagens possuem uma natureza ambivalente, são biunívocas e englobam os dois lados: nascimento e morte.

O riso possui papel relevante na estrutura carnavalesca de mudanças e de renovações. Na sua gênese, ele está relacionado às formas mais antigas do riso-ritual, pois ridicularizava o sol (deus supremo), outros deuses e o poder supremo para induzi-los à renovação. O riso-ritual, nas suas mais variadas manifestações,

relaciona-se com a morte e o renascimento, com o ato de produzir e com os símbolos da força produtiva. A função da ridicularização e do júbilo dá-se através desse ritual em forma de reação de todos os tipos de crises, nas diversas formas de vida, quer seja na vida do sol, da divindade, do universo ou do homem .

O riso possibilita a transformação de valores inacessíveis na forma do sério, ou seja, a ridicularização da divindade e do poder, pois

*esse antiquíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo (da divindade do poder) determinou os privilégios do riso na Antigüidade e na Idade Média. Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a "paródia sacra", ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados. O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria "crise". No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente.*²³

2.2.3 Paródia

O termo paródia começa a ocupar lugar em nossos dicionários de literatura no século XVII. No entanto, já em Aristóteles, aparece referência a respeito deste tema. A poética aristotélica confere a origem da paródia, como forma artística, a Hegeman de Thaso (séc. V a.C.), que fez uso do estilo épico próprio das grandes narrativas e da construção de personagens heróicas, para representar homens com

²³ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 109.

comportamentos inferiores aos apresentados na vida diária. Teria ocorrido, então, a inversão dos valores, propostos originalmente pelo estilo épico. A epopéia, gênero que na antigüidade servia para estabelecer uma relação igualitária entre os heróis nacionais e os deuses, sofria agora uma degradação. Essa observação aristotélica revela a estratificação dos gêneros literários, pois a epopéia e a tragédia eram consideradas gêneros puros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia, gênero carnavalizado, era o espaço da representação popular.

O conceito de paródia tornou-se mais específico a partir de Tynianov, quando ele a associou ao conceito de estilização. Também Bakhtin faz essa aproximação ao dizer que, tanto na paródia como na estilização, o autor emprega e fala de um outro. Porém na paródia, em oposição à estilização, é introduzida uma outra fala diametralmente oposta à original. Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, a paródia entra em antagonismo com a fala original que a recebeu, tornando-se especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, porque reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la contra a dominação. Assim, a fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. A fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador, não é possível na paródia, pois nela as vozes colocam-se antagonicamente, mantendo-se distintas e emitidas de uma para outra.

2.2.4 A praça pública carnavalesca

O caráter simbólico ampliou e aprofundou as ações carnavalescas da praça pública. É na literatura carnavalizada que a sua importância se configura, pois a praça pública, como lugar da ação temática, torna-se ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos.

Na literatura carnavalizada, a praça pública, símbolo da ação carnavalizada, pode ser representada por outros lugares, como, por exemplo, as ruas, bares, estradas, desde que neles ocorra o encontro e o contato entre diferentes pessoas.

2.2.5 O campo do cômico-sério

A carnavalização dos gêneros no campo do cômico-sério, como nos evidencia Bakhtin, soa ambivalente à moda carnavalesca a partir da própria denominação.

Seria difícil determinar os limites precisos e estáveis entre o campo do cômico-sério e o restante da literatura clássica antiga. Contudo, há uma originalidade essencial reconhecida pelos antigos que o colocavam em oposição aos gêneros sérios como a epopéia, a tragédia, a história e a retórica clássica. Tal originalidade repousa, essencialmente, em sua profunda relação com o folclore carnavalesco, de cuja cosmovisão está impregnado.

Os gêneros do cômico-sério possuem peculiaridades comuns, decorrentes de sua vinculação com o folclore carnavalesco, que possibilitam seu enquadramento neste campo, ainda que apresentem variações nos aspectos exteriores. A influência da cosmovisão carnavalesca determina que a imagem e a palavra estabeleçam uma relação especial com a realidade. Dessa forma, pode-se afirmar que os gêneros do cômico-sério apresentam uma policronia exterior, mas interiormente são cognatos.

Bakhtin identifica três importantes peculiaridades exteriores do gênero cômico-sério que provêm da cosmovisão carnavalesca e encontram-se interiormente inter-relacionados: a atualidade, a experiência e a livre fantasia e a pluralidade de estilo e variedade de vozes.

Os gêneros do cômico-sério têm como ponto de partida para a interpretação da realidade a atualidade viva, o dia-a-dia, e, na sua projeção para a atualidade, apresentam uma imagem liberta da lenda e baseada na experiência e na fantasia livre.

A pluralidade de estilos e a variedade de vozes são características determinantes dos gêneros do campo do cômico-sério, uma vez que os mesmos renunciam à unidade estilística dos gêneros elevados, como a epopéia, a tragédia, a retórica e a lírica. Ao contrário, sinalizam para a politonalidade da narração, a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, e utilizam os gêneros intercalados,

como as cartas, os manuscritos, os diálogos relatados e a paródia dos gêneros elevados.

Em síntese, os aspectos anteriormente expostos configuram o caráter renovador dos gêneros do plano do cômico-sério, tanto no que se refere à construção da imagem artística, quanto no que diz respeito à utilização do discurso como matéria literária.

3. O DISCURSO DO ROMANCE EM BAKHTIN: UM CAMINHO PARA A RELEITURA DA NARRATIVA BRASILEIRA

3.1 Bakhtin e a literatura brasileira

Ainda que na produção teórica de Bakhtin não haja referências à literatura brasileira, suas idéias, quando aplicadas ao exame de nossa literatura, encontram um terreno fértil. Nesse sentido, quando recorremos às suas reflexões sobre o discurso literário, percebemos o quanto contribuem elas para a compreensão do romance brasileiro em suas diferentes fases, uma vez que ele caracteriza-se, entre outros aspectos, pela utilização da ironia, da paródia e de reminiscências e estratégias carnavalescas, categorias definidoras do gênero romanesco, segundo o proposto pelo teórico russo em inúmeros textos já referidos nos capítulos anteriores.

Uma rápida retrospectiva da produção romanesca brasileira revela que, desde o século XIX, a recorrência às categorias da ironia e da paródia, nos termos em que foram propostas por Bakhtin, se faz presente. Para tanto, basta que mencionemos a obra de Machado de Assis, especialmente *Dom Casmurro*, e *A força do destino*, de Nélida Piñon, ambas já estudadas nessa perspectiva por Lígia Militz

da Costa.²⁴ No início do século XX, é emblemático o romance *Madame Pomery*²⁵, de Hilário Tácito, igualmente analisado a partir da teoria bakhtiniana por Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica*²⁶. Seguem-se a ele os romances dos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, também marcados pela utilização da ironia e, sobretudo, da paródia, no exame que empreendem do processo cultural brasileiro, como já o demonstrou Lúcia Helena.²⁷ Contudo, é a partir dos anos 1970 que a paródia e, especialmente, a carnavalização do discurso romanesco manifestam-se fortemente em obras como as produzidas por Márcio Souza²⁸ e Deonísio da Silva²⁹, que focalizam não apenas episódios da história nacional, como promovem a reescrita da história literária brasileira, valendo-se da paródia e do discurso carnavalizado.

A importância da categoria do carnaval no Brasil ultrapassa, entretanto, um cunho exclusivamente literário, uma vez que aqui a idéia de carnaval funde-se com a construção da própria identidade nacional, que se manifesta através de realidades diferentes e mediante realizações igualmente distintas. Em verdade, ocorre a busca dos pontos de contato através das divergências, já que, entre nós, a constituição do mito nasce na visão do dominador, e a sabedoria popular é reconhecida por seus escritores na inversão dos pressupostos ideológicos, pois:

²⁴ COSTA, Lúcia Militz da. *Ficção brasileira* : paródia, história e labirintos. Santa Maria : UFSM , 1995.

²⁵ TÁCITO, Hilário [José Maria de Toledo Malta]. *Madame Pommery*. Campinas : UNICAMP; Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa , 1992.

²⁶ BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas : UNICAMP , 1996.

²⁷ HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará , 1983. [Da mesma autora, ver também: *Totens e tabus da modernidade brasileira*: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro/UFF ,1985.]

²⁸ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro : Brasília , 1977. [Todas as citações da obra de Márcio Souza pertencem a essa edição.]

²⁹ SILVA, Deonísio da. *A cidade dos padres*. Rio de Janeiro : Guanabara , 1986. [Todas as citações da obra de Deonísio da Silva pertencem a essa edição.]

No Brasil, o carnaval constitui uma expressão cultural protéica, que cristaliza uma cultura profundamente polifônica. Roberto da Matta, em “Carnavais, Malandros e Heróis” (Rio de Janeiro : Zahar, 1978) descreve o carnaval, em sua denotação literal, em termos marcadamente reminiscetes da descrição por Bakhtin, do carnaval medieval, como uma época do riso festivo e relativamente alegre, uma celebração coletiva que funciona como um modo de resistência simbólica de parte da maioria marginalizada dos brasileiros, às hegemonias internas de classe, raça e gênero.³⁰

Nesse sentido, o carnaval deve ser entendido como o *locus* privilegiado da inversão, em que todos os marginalizados assumem postos de destaque. Favelados vestem-se de reis e rainhas; homens vestem-se de mulheres e as mulheres, com menos freqüência, de homens; transexuais circulam livremente; domésticas, que exercem na vida cotidiana papéis subalternos e ínfimos, passam a ter importância e realce. É evidente, porém, que este impulso democrático e igualitário, vivido em alguns dias de carnaval, não derruba literalmente os papéis de classe e de gênero reafirmados durante o ano. Como também é evidente que negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais vivem carnavais diferentes. Por essa razão, toda vez que pensamos em carnaval como uma estrutura social, temos de levar em consideração as ambigüidades políticas que esta estrutura envolve.

A noção bakhtiniana de heteroglossia vem ao encontro das diversas linguagens sociais que fazem parte do carnaval. Dessa forma, qualquer que seja a conotação carnavalesca assumida por determinado acontecimento, será ela inevitavelmente regida pelas hierarquias sociais, pelas assimetrias do poder.

³⁰ STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo : Ática , 1992, p. 50.

Num contexto de pura brasilidade, podemos sugerir que o espetáculo da Copa do Mundo, por exemplo, é um espetáculo carnavalesco não em sua especificidade enquanto evento organizado e regido por leis hierárquicas, mas em sua recepção, pois a Copa do Mundo, no Brasil, caracteriza-se como um tempo de trégua absoluta, em que ocorre a suspensão do fazer doméstico e empresarial, em que os estabelecimentos comerciais e públicos, geralmente sinônimos de trabalho produtivo, cedem espaço a uma euforia coletiva, assumida e legitimada.

A Copa do Mundo, no Brasil, suspende, ainda que temporariamente, a tensão entre maridos e mulheres, patrões e empregados, assaltantes e vítimas. Na hora do jogo, ninguém rouba ninguém, não há depósitos, não há saques, não há aula, não há pesquisa, não há sexo, não há julgamento.

Nosso trabalho, contudo, busca enfatizar não o carnaval na sua denotação, mas nos seus prolongamentos artísticos, pois

*assim como a obra de Rabelais foi profundamente consciente das festividades populares de sua época, da mesma forma o artista brasileiro torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo popular e erudito, uma constelação de estratégias que têm a capacidade de cristalizar a irreverência popular.*³¹

O carnaval, entretanto, não é todo ele parodístico. Há que ressaltar que uma coisa é o carnaval livre e irreverente que brota na essência do povo e manifesta-se em suas múltiplas formas, outra coisa é a festa instituída, com regras e

³¹ STAM, Robert. Op. cit. nota n. 30. p. 51.

preceitos. Diríamos que neste caso a paródia dá lugar à estilização ou até mesmo à paráfrase. Os desfiles oficiais, que ocorrem nas avenidas com a presença de autoridades, policiamento ostensivo, convidados e turistas estrangeiros, mais estilizam o próprio carnaval do que contribuem para o fenômeno parodístico que se exterioriza através de representações agressivas e grotescas. No carnaval institucionalizado e parafrásico, quando as alas de escola de samba desfilam, elas têm por intenção o próprio efeito mimético ao invés da inversão e da transgressão:

A intenção é a cópia, a imitação e a mimesis. Mesmo as comissões de frente que se apresentam de smoking, chapéus de coco e bengala, não estão fazendo uma paródia, nem operando um deslocamento. Estão se esforçando por representar a nobreza e a aristocracia do samba, sintomaticamente, à maneira dos senhores brancos, ricos e poderosos.

A idéia de paráfrases e estilização ainda se intensificada pela utilização de uma história e um enredo que remetem a um acontecimento da história geral ou do país, mas sempre no sentido de revalidar o discurso oficial. Por isso, essas escolas de samba, em que pese a exuberância e o arrebatamento que provoquem no espectador, convertem-se em ilustradoras e dramatizadoras de quadros ideológicos de nosso cotidiano.³²

Em tais circunstâncias, a paródia, quando aí ocorre, é uma exceção. Retomando, porém, as categorias bakhtinianas para a compreensão da produção cultural brasileira em sua especificidade, ou seja, através do romance, encontramos muitos exemplos, como já citamos anteriormente, que comprovam sua relevância na constituição do discurso romanesco brasileiro. Nessa medida, para fins de ilustração, teceremos breves comentários sobre algumas das obras referidas, para, posteriormente, analisarmos, com maior detalhe, o romance *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, à luz das idéias bakhtinianas.

³² SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo : Ática , 1985, p. 80.

A seleção de obras que alicerçam esses comentários iniciais não obedece a uma visão horizontal e temporal, sendo, antes, orientada por critérios que leiam as obras a partir de paradigmas comuns, mesmo que elas se situem em diferentes momentos de nossa história literária.

O professor Robert Stam, em sua obra *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*, cita *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como um bom ponto de partida para o estudo da adaptação das categorias bakhtinianas à produção cultural brasileira, uma vez que na obra do modernista brasileiro encontramos a maioria das questões abordadas por Bakhtin, como: as inversões carnavalescas, a heteroglossia social, a polifonia cultural e textual, o dialogismo e a paródia. De fato, Mário de Andrade, em *Macunaíma* explora a diversidade lingüística, cultural, social, ética e religiosa do povo brasileiro:

*O romance captura o ceticismo aforístico do povo (cada um por si e Deus central e seu talento para o non-sense – o herói... fechou os olhos para ser comido sem ver). Nessa rapsódia, Mário de Andrade alinhou lendas populares, ameríndias, africanas e portuguesas, para formar uma colcha de retalhos discursiva.*³³

A obra revela uma heteroglossia que se expressa em múltiplas vozes materializadas por um fazer lingüístico que contempla todas as regiões do Brasil, seus múltiplos falares e expressões, que sustentam um léxico com neologismos e termos arcaicos. Tudo isso, acrescido de um imaginário carnavalesco, confere ao texto um caráter polifônico repleto de tropicalidade. Tais características aproximam

³³ STAM, Robert. Op. Cit. nota n. 30. p. 52.

os tropicalistas da antropofagia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como já observou Antônio Carlos Mousquer:

*Isso ocorre após o contato mantido com a poética concretista que já havia dialogado com o Modernismo. Daí resulta a redescoberta da paródia, o nacionalismo crítico e o conseqüente rompimento com o telurismo ufanista que caracterizava grande parte da produção musical brasileira e a instigação pela informação nova, com a busca de outras formas de expressão poética.*³⁴

Como já vimos anteriormente em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin, são elementos da cosmovisão carnavalesca: a revogação de normas e restrições, atitudes anárquicas em relação aos valores da burguesia, o humor e a ironia. Tais categorias visam à inversão do código social vigente, fazendo com que

*... o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertem-se do poder de qualquer posição hierárquica (classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco.*³⁵

Os elementos descritos anteriormente estão presentes no Tropicalismo, revelando seu caráter contestatório e revolucionário. Tal caráter é facilmente identificado pela apologia às drogas, liberdade sexual, adoção de uma nova performance e da irreverência assumidas conscientemente como repúdio e desafio às normas sociais, econômicas e culturais impostas pelo sistema político vigente.

³⁴ MOUSQUER, Antônio Carlos. *A caminhada poética de Caetano Veloso : 1967-1991*. Porto Alegre , 1993. Dissertação [Mestrado em Letras], Instituto de Letras e Artes , Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 19.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 106.

Segundo Lúgia Militz, em sua obra *Ficção Brasileira – paródia, história e labirintos*, a narrativa *A força do destino*, de Nélide Piñon, destrói a idealização da mímese clássica, uma vez que engendra uma narradora ou cronista, ou ainda, narradora-cronista, no caso, a própria Nélide em cena com personagens da ópera de Verdi. Assim sendo, o texto gira em torno de três personagens centrais: Leonora, Álvaro e Nélide. As ações protagonizadas no século XVIII mesclam-se e personificam-se com ocorrências do século XX, as quais ao mesmo tempo que resgatam e constroem, também transformam o relato original, como bem anotou Lúgia Militz da Costa, ao afirmar que *a intromissão dentro da fábula de uma personagem narradora que representa, ao lado dos trágicos protagonistas, o papel de relatora de suas ações passadas há duzentos anos, e com eles dialoga na naturalidade de um único espaço-tempo ficcional, torna a narrativa singular em sua especificidade sem, no entanto, cortar o lado do reconhecimento com o texto original.*³⁶

A exposição de múltiplas vozes, de espaços e tempos distintos, dessacraliza o padrão clássico e o caráter moral elevado das personagens, uma vez que o trágico-clássico convive com a irreverência da modernidade, e a linguagem culta com a carnalizada. É exemplar, nesse sentido, a fala da narradora de *A força do destino*, de Nélide Piñon, ao se dirigir à personagem Álvaro:

³⁶ COSTA, Lúgia Militz da. Op. cit. nota n. 24. p. 63.

*Talvez me queiras submissa a histórias cujo sentido do real se concilie com fatias de uma realidade oficial, de modo que me seja fácil segui-las. Mas de que me serviriam estas sólidas, com telhado e vigas mestras, que se deixam ligeiramente retocar e jamais se transfiguram. Encarregadas da obediência e da colheita, elas proíbem qualquer transgressão. Enganas-te muito, Álvaro. Não pretendo cingir-me aos parceiros brandos, de calendário ocupado com festas previstas desde o nascimento até o cortejo da morte.*³⁷

Dentre as diferentes obras que selecionamos como integrantes de uma mesma série literária, podemos citar, também, *Madame Pommery*, de Hilário de Tácito, e *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza.

A sátira de costumes *Madame Pommery*, pelo seu tom de aguda crítica a determinados aspectos da vida paulistana e nacional, e pela sua linguagem absolutamente irônica e reveladora de aspectos bem pouco edificantes da nossa experiência social e cultural, pertence à galeria de obras que abriram caminho para a revisão crítica do País e de suas instituições mais particulares, que, segundo Hilário Tácito, seriam o coronelismo e o caciquismo.

Além disso, *Madame Pommery* parece aproximar-se tematicamente, e de maneira irônica, de uma larga tradição de romances românticos centrados na figura da cortesã. No entanto, a escolha de uma protagonista não tem absolutamente a intenção de construir róseas narrativas de amor, casamento por paixão avassaladora, punição por comportamentos não aceitáveis no âmago da sociedade, peripécias eróticas, mas engendrar uma narrativa híbrida que pode ser entendida

³⁷ PIÑON, Nélida. *A força do destino*. Rio de Janeiro : Francisco Alves , 1988 , p. 17.

como uma crônica de costumes, sátira ou ensaio, configurando uma forma literária heterogênea e auto-reflexiva.

O universo ficcional de *Madame Pommery* é regido pela lógica dos avessos, ou seja, pela ironia radical que beira ao absurdo. Nela, bem ao estilo bahktiniano, o alto e o baixo se misturam, o sublime e o grotesco caminham juntos, o popular e o erudito se fundem num processo carnavalizado. É através de um processo mimético do estilo sofisticado e altissonante dos títulos e das descrições características das crônicas históricas, com seus personagens lusitanos (reis, rainhas, príncipes e princesas) que se realiza a associação entre “estilo alto” (crônica) e o “assunto baixo” (a protagonista e a prostituição).

A obra *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza, publicada em 1977, articula-se como romance histórico, uma vez que atualiza um fato histórico ocorrido no final do século XIX. O texto engendra, de forma criativa, inovadora e com características nitidamente oswaldianas, um forte apelo crítico à incompetência das elites brasileiras e ao artificialismo da civilização “de ouro” surgida com o apogeu do ciclo da borracha. Em um processo de ambientação onde transitam caçadores de fortuna, políticos, prostitutas de luxo e aventureiros, Márcio Souza constrói uma paródia sobre o conquistado Acre por um exército chefiado pelo aventureiro espanhol Dom Luiz Galvez Rodriguez de Aria.

Galvez, personagem central, envolve-se nas mais diversas aventuras e peripécias para conhecer a glória que logo mostrará a sua dualidade, revelando-se também efêmera e frágil: um golpe de estado derruba Galvez e seu império.

Em *Galvez, Imperador do Acre*, Márcio Souza apresenta ao leitor todo um mundo carnavalizado, numa perspectiva bakhtiniana, em que o gênero cômico-sério se atualiza de forma significativa. Retomando o estudo de Bakhtin no que se refere às particularidades do gênero cômico-sério, temos como primeira particularidade o tratamento novo dado à realidade e a atualização dos heróis antigos. Nesse sentido, os heróis míticos e as personalidades históricas são atualizadas atuando na zona de contato familiar com a atualidade inacabada.³⁸ A segunda particularidade do gênero cômico-sério procede do fato de que esses baseiam-se na experiência e na livre fantasia, e não na lenda, fazendo com que a lenda ou o fato histórico sejam geralmente retratados de maneira crítica, cínica ou desmascaradora.

Por fim, a pluralidade de estilos e a variedade de vozes dos mais diversos gêneros constituem uma terceira particularidade numa visão bahktiniana. Assim, a renúncia à unidade estilística dos gêneros altos (epopéia, tragédia etc.), a pluritonalidade da narração, a fusão do sublime com o vulgar, do sério com o cômico, os gêneros intercalados (cartas, manuscritos, diálogos, relatos, paródias, etc.), assim como a fusão da prosa e do verso, e o uso de dialetos e jargões vivos contribuem para disfarçar a figura do autor.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8.p. 93.

Por sua vez, a figura de Galvez é atualizada através da familiaridade com que o personagem histórico convive e atua no contexto ficcional. Sua trajetória é retratada de forma cínica, desmascarando estruturas caducas como a já citada civilização dourada do ciclo da borracha. A narrativa também revela uma multiplicidade de estilos que vão desde o relato até o diálogo direto (Diálogos no Juno e Flora, p. 21, Diálogos Democráticos, p.52), cartas (A clareza de um documento, p. 48) e atas (p. 40-41).

A perspectiva narrativa polifônica é evidenciada pelo uso de duas vozes que se alternam para contar a história: o narrador propriamente dito e Galvez, que narra suas memórias. Também ocorrem, freqüentemente, processos metaficcionalis:

Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. E claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo. (p. 45)

Entretanto, de acordo com André Soares Vieira, em seu artigo “Coroação e destronamento: a cosmovisão carnavalesca em Galvez, Imperador do Acre”, *de todas as categorias apontadas por Bahktin em relação à carnavalização na literatura, a que melhor parece dar conta das relações que se estabelecem em Galvez, Imperador do Acre com a realidade concreta da América Latina é o ritual da coroação-destronamento.*³⁹

³⁹ VIEIRA, André Soares. *Coroação e destronamento* : a cosmovisão carnavalesca em *Galvez, Imperador do Acre*. Expressão (1), Revista do Centro de Letras e Artes, Santa Maria , jan./jun. 1998, p. 61.

O protagonista da obra *Galvez, o Imperador do Acre*, ao ser coroado Imperador, encerra no próprio ato a previsibilidade do desenrolar do processo, pois Galvez, enquanto figura diametralmente oposta à esperada por um verdadeiro líder, aponta para o destronamento que sucederá imediatamente a cerimônia de coroação.

Finalizando essa breve exposição sobre a carnavalização na produção literária brasileira, citaremos nosso maior expoente: Machado de Assis. A obra escolhida para exemplificação não poderia ser outra se não a sua criação mais completa e singular: *Dom Casmurro*.

O discurso em *Dom Casmurro* é persuasivo e em uma primeira leitura falseia ser o universo de um único protagonista; no entanto, em uma leitura mais crítica e atenta, percebe-se, ao longo da narrativa, que ela promove o desdobramento desse protagonista em três diferentes histórias e três diferentes discursos.

A narrativa sustenta-se por uma paródia polifônica que se estabelece através do cruzamento de perspectivas distintas sobre uma mesma personagem ligada a acontecimentos de temporalidades diferentes. A intertextualidade da obra recria satiricamente ações, episódios e personagens vinculados à história universal:

*Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põe a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria: fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa exprimi-lo, mas vai lá. Um dia, há bastante anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas na frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, ela já estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. Tenho chacinha, flores, legumes e uma casuarina, um poço e lavadouro.*⁴⁰

Observamos, através dos exemplos citados, que o discurso duplamente orientado da paródia representa o modo de carnavalização artística utilizado por nossos escritores, os quais, apropriando-se de um discurso existente, autoritário e estrangeiro, introduzem nesse discurso uma perspectiva oposta à do original. A paródia adapta-se perfeitamente às necessidades dos renegados e oprimidos, *precisamente porque assume a força do discurso dominante só para aplicar essa força, através de uma espécie de jiu-jitsu artística contra a dominação.*⁴¹

⁴⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo : Publifolha , 1997 , p. 34. [Todas as citações da obra de Machado de Assis pertencem a essa edição.]

⁴¹ STAM, Robert. Op. Cit. nota n.30. p. 54.

3.2 *A cidade dos Padres* : discurso e carnavalização

Na perspectiva da prosa literária brasileira histórica, paródica, humorística e polifônica, o romance *A cidade dos Padres*, de Deonísio da Silva, coloca-se, junto a outras obras similares, como um marco nessa especificidade narrativa.

Regina Zilberman, no ensaio “Reverendo a história das Missões”⁴², aponta distintas perspectivas na abordagem dos episódios que envolvem as Missões, como as realizadas em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e em *Tiaraju*, de Manoelito de Ornellas.

A ficcionalização do Tratado de Madrid e suas implicações encontra-se em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, sob o emprego de um instrumental amparado no despotismo apregoado por Pombal e sob a ótica do dominador português. Assim, Basílio da Gama torna seu poema instrumento de defesa da intervenção portuguesa.

Manoelito de Ornellas, em *O Tiaraju*, publicado em 1945, retoma o episódio, mas em sua formulação procura haurir-se de documentos históricos aliados, em alguns momentos, à liberdade criadora. Nestes, utiliza-se de uma linguagem que permite tornar plásticos os acontecimentos, além de, ao contrário de Basílio, assumir a perspectiva dos nativos.

⁴² ZILBERMAN, Regina. *Reverendo a história das Missões Jesuíticas* : A Cidade dos Padres, de Deonísio da Silva. *Letras de Hoje* (87) , Porto Alegre , mar. de 1992 , p. 125.

Nesse sentido, as duas obras se contrapõem, pois, em sua recuperação do processo histórico, assumem lados opostos e constróem versões distintas da formação do território rio-grandense, conferindo diferentes ascendências ao povo gaúcho.

Para Zilberman,

A perspectiva representada por Ornellas radicalizava o separatismo ainda agudo no sul; segundo esta corrente, os portugueses entravam na condição de vilões, aniquilando os elementos primitivos. Estes puderam sobreviver em expressões, como o gaúcho, consideradas independentes da contribuição lusitana, por isso elevadas a símbolo dos autênticos valores locais.⁴³

Contudo, ainda segundo Zilberman, é com Erico Verissimo que se dá a intermediação das perspectivas acima representadas. Em “A fonte”, segmento de *O tempo e o vento*, o autor neutraliza as posturas radicalizadas por Basílio da Gama e Manoelito. Por meio de um equilíbrio no tratamento dado às versões da formação do povo gaúcho, mostra as ascendências lusitanas e indígenas constituindo as raízes dos Terra Cambará.

A Cidade dos Padres, obra escrita por Deonísio da Silva entre o verão de 1982 e o outono de 1986, ano de sua publicação, tem suas fontes na história, mais especificamente no episódio que trata da formação e posterior destruição dos Sete Povos das Missões.

⁴³ ZILBERMAN, Regina. *Reverendo a história das Missões Jesuíticas* : A Cidade dos Padres, de Deonísio da Silva. *Letras de Hoje* (87) , Porto Alegre , mar. de 1992 , p. 125.

A obra de Deonísio da Silva deixa de se concentrar apenas nos episódios factuais, mas discute e tenta explicar as causas que culminaram com a derrota dos guaranis e a conseqüente expulsão dos jesuítas de Portugal, Espanha e suas colônias, oportunizando ao leitor uma releitura desses fatos. Porém, tal releitura afasta-se do ponto de vista fornecido pela história oficial e toma a ótica do todo-poderoso secretário de finanças do rei de Portugal D. José I, Marquês de Pombal. Constata-se, nessa obra, apesar da linguagem irônica e paródica que envolve todo o texto e da mistura de reis, navegadores, governo militar, um escritor preso pelo governo militar, índios e padres, que as informações sobre a época pombalina e seus personagens são fruto de um exaustivo e minucioso trabalho de pesquisa histórica. Podemos comprovar tal trabalho com passagens do romance de Deonísio como, por exemplo, a constante do capítulo XV em que narra uma conversa entre Pombal e Loyola. Nesse capítulo, um dos argumentos utilizados por Loyola foi transcrito literalmente da obra *Pombal, os jesuítas e o Brasil*, de Inácio José Veríssimo:⁴⁴

Loyola - Somos e fomos hipócritas. Eu defendia o índio porque tinha nele a base de economia própria de Nossa Ordem. Assim poderíamos enfrentar o Estado. Vós defendíeis o índio para quebrar esta economia e poder aparelhar ideologicamente o Estado para combater a Companhia. Era ou não era? (p.113)

Assim, frente a frente, há dois hipócritas: de um lado, o jesuíta, que se faz defensor do índio por ter nele a base de sua economia própria e poder para

⁴⁴ VERÍSSIMO, Inácio José. *Pombal, os jesuítas e o Brasil*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional , 1961. [O historiador Inácio José Veríssimo sustenta tal argumentação com base numa carta que Pombal escreve a seu irmão Mendonça Furtado, sobre seu interesse em libertar o índio.]

enfrentar o Estado; de outro, Sebastião Carvalho, que se faz defensor desse mesmo índio para quebrar aquela economia e poder enfrentar a Companhia de Jesus.

O resgate de situações históricas no romance tem como meta conferir-lhe um cunho objetivo e realista, uma vez que os fatos aí apresentados são confirmados por textos de diferentes e conceituados historiadores.

No entanto, a historicidade que permeia todo o texto serve apenas como pano de fundo para que seja engendrada uma narrativa extremamente paródica, irônica e carnalizada que se conduz por múltiplas vozes, entrecruzando espaços e tempos distintos. Na obra de Deonísio da Silva, transitam o Marquês do Pombal e Inácio de Loyola, que constituem as personagens centrais do romance; além deles, há outras tais como Jaime Cortesão, Antequera, Lobo de Manuel, um presidente militar e seus assessores, um escritor e um narrador, que funciona como o organizador do texto. O próprio Pombal, personagem histórico, fornece as indicações da presença de um organizador do seu discurso:

O próprio Autor que me arrancou de meu sono do requiescat in pace outro dia me confiava, em suas noites de insônias tão freqüentes, quando a sós comigo confabulava, a fim de encontrar o melhor modo de me fazer redivivo nesses papéis, que ele, propriamente ele sim, viu com seus próprios olhos que no Rio Grande do Sul... (p. 34-35)

A presença do autor na narrativa faz com que a leitura paralise e o estranhamento provocado mude a perspectiva narrativa, provocando a auto-reflexão e levando o leitor a duas indagações fundamentais: O que estão me dizendo e como

estão me dizendo? Dessa forma, ocorre a dessacralização do autor e se instaura a relatividade do escritor como instância supraprodutora do texto, para construir uma imagem mais humilde e participativa. Ao invés de ser uma estratégia demagógica, é a constatação de que a arte está na vida e que a busca da metáfora pode estar ao alcance de todos.

Na obra *A Cidade dos pais*, fundem-se as figuras do narrador, do autor e da personagem com o objetivo de desvendar um mundo que se apresenta como mágico. Assim, quando o autor se introduz no relato, o faz para engendrar uma obra aberta e dialética, que convida o leitor a uma participação consciente e crítica, num processo típico da narrativa pós-moderna.

No primeiro capítulo da obra já se revela a cosmovisão carnavalesca, uma vez que há uma inversão do mundo oficial constituído e legitimado pela instituição governamental política na pessoa do presidente da república e seus assessores.

A figura presidencial é ridicularizada e sutilmente comparada ao bobo, uma vez que ele pensa governar, mas, na verdade, não passa de uma figura simbólica e inexpressiva que não sabe e não entende nada, flutuando sob os acontecimentos. Assim, ao início do romance, quando o escritor é preso num período que corresponde aos anos finais dos recentes governos militares brasileiros, uma das personagens refere-se ao presidente da seguinte forma:

Pode cuidar de seus cavalos tranqüilamente. Do governo cuidamos nós. (p.17)

O homem está preocupado com ele, porque não entende o que escreveu, apesar de já haver dado uma olhada nas cópias que lhe mandei. Veio me perguntar hoje de manhã: 'E se for uma metáfora? Me disseram que esses caras são esquisitos, que escrevem por figuras, que isso, que aquilo!' O homem está apavorado. Ele tem medo de tudo. (p.18)

Ainda no primeiro capítulo, o narrador aprofunda a crítica à ditadura militar brasileira, quando, através de uma das personagens, anota a justificativa (ou a falta de) fornecida pelas autoridades para a prisão do escritor: - *O motivo de se prender alguém? Foi preso, está preso. O motivo não interessa. (p. 23)*

Outro aspecto relevante na composição ficcional e que persistirá ao longo de todos os capítulos é a presença das epígrafes. Estas estão intrinsecamente ligadas à narrativa, como, no primeiro capítulo, em que a epígrafe, retirada de texto de autoria de Giordano Bruno, aponta claramente para a situação de um escritor/intelectual perseguido pela censura, como é o caso do narrador-escritor da narrativa do romance de Deonísio da Silva:

Se eu manejasse um arado, apascentasse um rebanho, cultivasse uma horta, remendasse uma veste, ninguém me daria atenção, poucos me observariam, raras pessoas me censurariam e eu poderia facilmente agradar a todos. Mas por estar interessado na cultura do espírito e dedicado à atividade do intelecto, eis que sou ameaçado, observado, assaltado, mordido, devorado. (p.17)

No segundo capítulo, a narrativa recua alguns séculos no tempo e o narrador dá voz ao Marquês de Pombal. Pombal, personagem histórico que ajudou a registrar com seus feitos parte da história do Brasil, já que, ao se tornar Ministro de D. José I, empreende uma série de reformas a fim de evitar a penalização

econômica imposta a Portugal pela Inglaterra, o obscurecimento intelectual e a influência política dos jesuítas. Entretanto, na obra *A Cidade dos Padres*, Pombal, que já não pertence a essa vida, reconstitui de forma carnalizada a sua juventude e paralelamente a sua vida na corte do rei Dom João V. Dessa forma, o texto de Deonísio da Silva apresenta peculiaridades que permitem o seu enquadramento no campo do cômico-sério. Nesse mesmo capítulo, a epígrafe, transcrição de texto de Galileu Galilei, vem ao encontro do discurso de Pombal, ao realizar a defesa de seus atos enquanto governante:

Eu nunca pude entender de onde se originou o fato de que tudo aquilo que dos meus estudos achei conveniente publicar, para agradar ou servir aos outros, tenha encontrado em muitas pessoas uma certa animosidade em diminuir, defraudar e desprezar aquele pouco valor que, se não pela obra, pela minha intenção, eu esperava merecer. (p. 26)

No terceiro capítulo, em que se promove a relativização da verdade contida no discurso da História, o já dito da epígrafe sugere a intenção do texto em revelar que a história possui, no mínimo, duas versões verdadeiras. Assim, o capítulo abre-se com a seguinte citação de autoria de Michel Foucault:

A hipótese que gostaria de propor é que, no fundo, há duas histórias da verdade. (p.41)

A função das epígrafes, para além de anteciparem o conteúdo de cada capítulo do romance, está relacionada a uma outra categoria trabalhada por Bakhtin, que é a da intertextualidade. Ao incluir em seu romance fragmentos de texto das mais diversas autorias, Deonísio da Silva não apenas promove a intertextualidade,

mas também o cruzamento de diferentes vozes, aspecto que reforça a polifonia que caracteriza o discurso de *A cidade dos padres*.

Essa leitura, a partir da teoria da carnavalização de Mikhail Bakhtin, - no seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* -, possibilita estudar os efeitos cômicos que mostram como o humor pode revelar o caráter sério contido nos aspectos sócio-culturais de uma sociedade em determinada época.

A vida carnavalesca, como vimos anteriormente, é uma espécie de mundo às avessas. A cosmovisão carnavalesca é representada no texto através da paródia que configura uma sociedade ridicularizada através do realce de seus vícios e mazelas. Parodiando os textos históricos oficiais, Deonísio da Silva recria artisticamente a realidade que permaneceu obscura ao longo dos séculos.

Na carnavalização representada no primeiro momento da paródia, os símbolos institucionais são destituídos e revestidos de caráter grotesco e profano. Nesse sentido, os títulos nobiliárquicos e a condição de mando dos governantes não se constituem em elementos impeditivos para a realização da crítica por meio do recurso paródico, mas, ao contrário, são motivos para que a paródia se instale:

(...) afinal, as práticas sexuais dos poderosos sempre forneceram aos subalternos os melhores assuntos, e não somente aos plebeus, como também a nobreza de títulos, tinham pelas peculiaridades de cada personagem do Paço referido nessas conversas uma admiração embasbacada, seja por seus feitos na cama ou nos jardins(...). (p.25)

Junto ao grotesco e profano, verifica-se a categoria carnavalesca da livre familiarização entre os homens, uma vez que as relações sexuais davam-se independente da condição racial, religiosa e social dos envolvidos. Em relação a esse aspecto há uma abolição hierárquica e social, sendo anuladas as formas de medo, reverência, devoção e etiqueta.

As necessidades básicas dos homens eliminam as desigualdades, permitindo que reis copulem com plebéias, nobres com camareiras. É importante observar, contudo, que se eliminam apenas as barreiras sociais, permanecendo as de gênero, uma vez que a mulher fica relegada a uma condição subalterna:

(...) o desejo liberto dos da Corte, que gostavam muito de comer camareiras, enfermeiras e outras plebéias que davam expediente nos redutos do Palácio. (p. 26)
Outro poder, outras biografias. Outro desejo, outras hierarquias. Outros caminhos, outras fidalguias. Outros donos, outras oligarquias! Outro rei, outras cortesias. Outras cortes, outras serventias. Liberto de suas tristes taras e patologias, nós, o povo, todos juntos dionisariamos e bacariamos sem culpas, até pelos trópicos, quanto mais na fria Europa que mais precisava dessas modificações. (p.28)

Na verdade, o texto de *A Cidade dos Padres* presentifica e revela um aspecto que a história oficial tem ocultado ao longo dos séculos, que é o perverso jogo de sedução que sempre se travou entre colonizador e colonizado, opressor e oprimido. Nessa medida, a citação seguinte é exemplar no que diz respeito à relação que se estabeleceu entre o colonizador e o colonizado (índio), no Brasil:

E a Índia estava ali, tão parecida em tudo com a moura que havia seduzido o português por tantos anos na península Ibérica, ao tempo das histórias das miscigenações entre os dois povos. Inimigos de religião, adversários políticos, inimigos no campo de batalha, inimigos nos usos e costumes - eram os mouros e não as mouras. Estas sempre foram muito bem recebidas na cama portuguesa, sem nenhuma aversão racial. Nós, os portugueses, aliás, sempre demonstramos à História essa fatal falta de preconceitos que sempre levou a acasalamentos dos mais inusitados. Copulamos com todas as cores, com gente de todos os usos e costumes; trepamos com as mulheres daqueles que enfrentávamos nos campos de batalha, comíamos as esposas dos derrotados quando ainda estavam molhados os olhos dessas viúvas de tão simples consolação.(p. 33)

A narrativa fornece uma representação de mundo estruturada de forma biplanar: o mundo vivido e o mundo imaginado. Pombal, por estar em outra dimensão, pode fazer uma releitura de seu tempo com distanciamento, o que lhe possibilita um aguçado senso crítico sem qualquer restrição temporal. Desta forma, a personagem parodia a própria história rompendo com o ritmo normal dos fatos institucionalizados e impregnando o texto de uma atmosfera carnavalesca. Aquilo que era excêntrico e inoportuno do ponto de vista da lógica habitual relatada pela história oficial é perfeitamente normal no texto (paródico) ficcional.

Pombal habita, simultaneamente, os espaços terrestre e celeste, ou seja, numa linguagem bakhtiniana o alto e o baixo, fato que lhe possibilita transitar e conviver com personagens como Ignácio de Loyola, Jaime Cortesão e Vieira.

O distanciamento temporal entre as personagens históricas não é levado em consideração, uma vez que o narrador, no intuito de justificar seus atos, arrola um expressivo número de depoimentos e provas que ora recuam ao século XVI, ora avançam ao século XVIII. Dessa forma, ao não levar em consideração a linha de

tempo em seu relato, o narrador privilegia a narrativa, uma vez que tal estratégia permite o cruzamento de discursos de diferentes temporalidades, que se manifestam através de documentos, depoimentos e testemunhos de que Pombal se vale para legitimar e justificar suas atitudes e induzir o leitor a uma interpretação dos fatos favorável aos seus propósitos.

O Marquês apresenta-se como um político progressista e competente, embora o juízo que a História registra sobre essa personagem seja controverso. Enquanto a historiografia católica confere ao governo pombalino uma imagem imoral e carente de limites, caracterizando uma visão pró-jesuítica, outros autores registram um quadro brilhante das atividades do Marquês em prol de uma política reformista e progressista.

Outro artifício narrativo é a adesão da personagem Jaime Cortesão que, aliando-se à voz de Pombal, esforça-se em comprovar a influência maléfica dos jesuítas sobre os índios, instigando-os contra os brancos seculares.

No entanto, Loyola, fundador da Companhia de Jesus, acusa seu antagonista de práticas pouco ortodoxas, ao afirmar:

Loyola - Sois esperto, senhor. Eu vos admiro, Marquês. Sua tática para nos destruir foi simples e desdobrou-se em dois lances dramáticos. Primeiro, Vossência fez a campanha de nossa imoralidade. Trepávamos com as índias, com as negras, com os negros e índios, amarelos e roxos. Depois...sua língua poderosa! Provou que, em sendo assim imorais, éramos perniciosos à sociedade portuguesa. (p. 110)

Estabelece-se na obra um longo diálogo entre Pombal e Loyola, através do qual se procura mostrar a fragilidade do discurso histórico em sua busca pela 'verdade'. Nessa medida, a narrativa, ao promover uma ruptura dos planos espacial e temporal, permitindo a aproximação e convivência de personagens históricas nascidas em distintas épocas, revela a clara intenção de desmitificar toda e qualquer espécie de discurso que se pretenda única e 'verdadeira'.

De acordo com a teoria bakhtiniana, podemos dizer que Pombal, personagem ficcional, sintetiza no universo romanesco as limitações intransponíveis de Pombal, personagem histórico, e do autor-contemplador, que também é componente da obra estética. Dessa complexa rede tangencial de pontos de vista - físicos e mentais - da vida humana, emerge o universo romanesco carnavalizado, universo que, no aspecto interno, é, por vezes, composto de modo inacabado, como inacabada é a própria vida, daí a possibilidade de recriá-la.

Nesse sentido, a paródia presente na obra *A Cidade dos Padres* tem por objetivo criticar e questionar a realidade. Ao inverter a ordem das personagens e dos acontecimentos através de uma postura ousada e mitologicamente destruidora, a narrativa relativiza os valores, desmitifica as instituições e subverte a ordem.

Conforme Bakhtin, em *Problemas da poética em Dostoiévski*, (...) a paródia é um elemento inseparável da 'sátira menipéia' e de todos os gêneros carnavalizados.⁴⁵ Caracterizado como um texto duplo, o discurso parodístico pode

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 109.

*ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar.*⁴⁶

O recurso paródico aponta para a diferença dos recursos, para a pluralidade de vozes revelando que existem tantas "verdades" quantos forem os pontos de vista. Funde-se o cômico e o sério, assumindo o tom alegre da relatividade, característico da carnavalização. Tudo passa a ser relativizado, nada é absoluto, tanto a afirmação, quanto a negação.

Dentre esta pluralidade de vozes, temos o discurso pombalino que distorce o discurso original, mitológico e histórico, realizado pela perspectiva dos historiadores:

Muitos bobocas que hoje estudam a História, botando-a de quatro para servir a seus baixos instintos sexobiográficos, mas ainda assim sem nenhuma intimidade com essa senhora caprichosa, esquecem-se de se lembrar que a falta de conflitos entre espanhóis e portugueses não se dava exatamente porque as extensões eram continentais, e impossível era encontrar-nos, mas sim que, por força do modus operandi, das estratégias de ocupação, os dois pólos imperiais estavam muito distantes um do outro. (p. 35-36)

O discurso pombalino é ratificado por múltiplas formas narrativas como: diálogos (diálogo de Pombal com Loyola, Antequera, bruxa, etc...), orações, cartas e inovações de testemunhos que permeados pela ironia relativizam o discurso histórico. Assim, através de um número considerável de provas favoráveis ao seu

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 8. p. 168.

propósito, Pombal obtém uma visão panorâmica de suas atividades e da história social e política de Portugal, abrangendo episódios que se estendem do século XV ao século XVIII. Carregado de subjetividade, seu discurso busca ser convincente e confiável.

O exagero do discurso do Marquês, permeado pelo tom paródico, tenta compensar a parcialidade antiportuguesa presente nos documentos sobre acontecimentos da era jesuítico-pombalina. Mais que isso, busca denunciar o preconceito com que os fatos então ocorridos vêm sendo interpretados.

No entanto, ao adotar essa postura, Pombal também assume uma atitude unilateral, uma vez que é evidente o teor anticlerical da obra. O texto enfatiza, através de alusões paródicas carnavalizadas, seu descrédito e até mesmo repulsa em relação ao atavismo e conduta dos religiosos em defesa dos desfavorecidos na estrutura social.

Por outro lado, conforme a leitura realizada pela professora Regina Zilberman, e veiculada na revista *Letras de Hoje*, as estratégias utilizadas pelo Marquês, objetivando o desenvolvimento de Portugal, identificam-se àquelas adotadas pelo governo brasileiro após 1964: *o Estado se fortalece para garantir o crescimento econômico, que deveria resultar na industrialização patrocinada pela burguesia, tornada mais consistente e ativa, graças ao apoio advindo de setores públicos.*⁴⁷

⁴⁷ ZILBERMAN, Regina. Op. cit. nota n. 42. p. 133.

Dessa forma, analisando a obra como um texto uno, cuja urdidura textual compõe-se e oscila entre o Brasil dos anos 80 e o Brasil colonial da época jesuítico-pombalina, e tomando como perspectiva de leitura a teoria bakthiniana da cosmovisão carnavalesca, podem os dizer que a obra *A Cidade dos Padres* constitui um ritual carnavalesco cuja coroação e conseqüente destronamento efetiva-se na composição narrativa, uma vez que a escritura desenha um movimento pendular que, oscilando entre o velho e o novo, entre a história e a paródia, entre a máscara institucional e seu avesso, constrói uma obra que desde o início expõe seu leitor a um pacto literário centrado em simulacros estrategicamente evidenciados. A encenação da oralidade, que legitima a quebra da linearidade e a aparente desorganização do relato, associa-se a uma interdiscursividade paródica que multiplica as vozes condutoras do relato.

Entretanto, a organização caótica, como em toda manifestação oral, é apenas aparente, uma vez que o narrador vai ligando todos os fragmentos por meio de um fio condutor, através de múltiplas vozes e recursos (depoimentos, documentos, etc.) que estabelecem pontos de contato e convivência entre o narrador, sua linguagem e o leitor.

Assim sendo, cumpre-se o ritual, uma vez que Marquês que sofre o processo de coroamento durante todo o desenrolar narrativo, porquanto os fatos são moldados em seu favor, é destronado no final da obra através da adesão do general que o havia censurado. Essa circunstância, somada ao capítulo inicial da obra, serve de moldura ao interstício da narrativa que constitui-se em "Pombal se

recorda", fechando um ciclo e postulando duas vertentes distintas, pois se a primeira relação entre a ação dos jesuítas e da igreja hoje apontava para a negação, a segunda, da mesma forma, revela nova recusa: da atividade do Marquês, por usar a violência para alcançar seus propósitos.

Ao final da leitura, impõe-se a tese da desconfiança, já que tudo é relativizado e o leitor é convidado a compartilhar da única verdade possível: a única radicalidade possível é a de ser radical contra a radicalidade. Por essa razão, podemos afirmar que a polifonia e, conseqüentemente, a pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas presentes em *A cidade dos padres*, ao invés de apontarem para a fragmentação do discurso, revelam a interação de diversas consciências. Em outras palavras, a obra catalisa a interação criativa dos discursos heteroglotas das diferentes personagens. O relevante na obra não é a correção de uma idéia, ou a postura do autor em relação a um ou outro posicionamento, mas a troca dialógica entre personagens que são capazes de se comunicar sem perder a individualidade. Pombal, Vieira, o desembargador, Antequera, o presidente militar e outras personagens transitam livremente sem imporem a idéia de uma nação proprietária de um único pensamento. Na obra se estabelecem, na perspectiva de uma análise realizada à luz dos pressupostos teóricos definidos por Bakhtin, visões de mundo aparentemente incompatíveis que, ocupando um único espaço, resultam na construção de um novo diálogo.

Deonísio da Silva, em *A cidade dos padres*, evidencia, assim, a concepção bakhtiniana de igualdade e relação democrática entre personagens e

autor. O fluxo narrativo dá-se através de uma abordagem anarquizante e, conseqüentemente, carnavalesca. A exemplo de Bakhtin, rejeita uma visão autoritária e unilateral do autor, construindo, ao contrário, personagens independentes e donas de seus próprios discursos. A postura do autor, como aquela presente nas reflexões teóricas de Bakhtin, também é libertária e democrática no sentido de que ambos prezam o discurso das minorias em oposição às posturas autoritárias às quais geralmente estão as mesmas submetidas.

A partir da leitura da obra de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, e mais especificamente do capítulo "Particularidades do gênero", podem ser delineadas as estratégias polifônicas artísticas utilizadas em *A cidade dos padres* por Deonísio da Silva. Tais estratégias têm sua origem nos gêneros do campo do cômico-sério do passado, como o diálogo socrático e a sátira menipéia⁴⁸. Num primeiro momento, cabe destacar a presença do elemento cômico que se faz presente em toda a obra, manifestando-se através de citações de teor sexual, na ignorância atribuída aos governantes, nos propósitos de Pombal, nos trocadilhos, entre outros aspectos, como podemos perceber nas seguintes transcrições:

Nenhum marujo deixa de erguer seu mastro quando vê o que Caminha via e que tão sabidamente soube registrar, antes de voltar, caminheiro pelos mares, mandando essa crônica mundana por outros caminheiros dos mesmos mares, falando de amores e amares. (p. 33)

- Eu sei, mas não custa tentar. Precisava saber, porém, de umas coisinhas, sabe cumé? Eu quero impressionar o autor. Por isso, me diga: houve uma montoeira de livros proibidos na Idade Média? Minha mulher me disse que até Aristóteles foi proibido! E era um livro de Física! (p. 19)

⁴⁸ A sátira foi batizada a partir do nome do filósofo Menipo de Gódora (século III a.C.), que deu ao gênero sua forma definitiva, mas já existia desde a época de Sócrates.

Não mais paus de príncipes amarrados disfarçadamente nos cintos para esconder do povo, nas audiências, a patologia que acometia também o poderoso, de pau duro ali na praça, doidinho da silva por donzelas e matronas matriarcas que lhe beijavam a mão com uma vontade enorme e obscura de chupar-lhe o peru, lambe-lhe os bagos! (p. 27)

Ao lado do elemento cômico, destacam-se também a libertação de todas as limitações de caráter histórico e a total liberdade de invenção filosófica e temática. Nessa perspectiva, a narrativa de Deonísio da Silva realiza a subversão dos limites históricos e temporais, promovendo um diálogo atemporal entre Pombal e Vieira que, igualmente, vem revestido de comicidade. Veja-se a seguinte transcrição, texto de abertura do capítulo IV, em que Vieira e Pombal iniciam um diálogo:

*- Alô, alô, alô. Câmbio! Alô! Cem anos antes de Pombal, aqui fala Vieira. Câmbio.
- PRK 30 Corte Portuguesa! Que Vieira quer falar conosco? Câmbio. (p. 49)*

A aproximação entre personagens temporalmente distantes, como é o caso de Vieira e Pombal, remete para uma outra marca típica do discurso dos gêneros do campo do cômico-sério, que é aquele que diz respeito às aventuras da idéia e da verdade através do mundo, que põem as personagens à prova, impondo-lhes desafios a serem vencidos:

*- Vieira, o padre, quer fazer uma proposta ao Rei de Portugal. Câmbio.
- Seja breve! Faça-a. Câmbio.
- Entendido. Faça-a pelo cabo submarino que Dom Pedro instalou, ligando Brasil a Portugal? Câmbio. (p. 49)*

O diálogo socrático e a sátira menipéica repercutem no texto de Deonísio da Silva no momento em que ele promove a fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventuroso e o naturalismo dos bas-fonds, elementos que se manifestam em várias passagens da narrativa, especialmente através da voz do Marquês de Pombal:

- Todos. Não comeriam uma mulher em três. Um deles logo inverteu-se e passou dar adoidado para os angoleses; outro ambissexuou-se, ambientou-se, comendo negras e dando o rabo pros negros. (p. 61)

Não acabei com a Inquisição de um golpe só; nem poderia; nem era necessário; aliás, era preciso não acabar assim de imediato. Um instrumento de suplício, um arsenal de castigos, uma tecnologia da punição, tudo isso montadinho e pronto, poderia servir-nos no combate a nobres e padres. Deixei ficar mais um pouco. (p. 135)

A cidade dos padres lança mão, ainda, de outros recursos cuja origem está vinculada aos gêneros do campo do cômico-sério, como é o caso da síncrese. Ao realizar o aproveitamento de diversas fontes sincréticas, a obra põe em cena o europeu, o negro e o índio:

Pero Vaz de Caminha não fica encantado com "as vergonhas tão saradinhas e limpas" das índias "bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos", que vêm esperar a nau de Cabral cheia de pau? (p. 33)

E a índia estava ali, tão parecida em tudo com a moura que havia seduzido o português por tantos anos na Península Ibérica... (p. 33)

Além dos aspectos já referidos, o texto de Deonísio da Silva, num evidente aproveitamento de uma prática composicional típica dos gêneros do campo

do cômico-sério, apresenta personagens que transitam, simultaneamente, em três planos distintos: o da terra, o do céu e o do inferno. Tal prática vem associada ao fantástico experimental, uma vez que as personagens sofrem transformações ao ultrapassarem as barreiras de tempo, experimentando sensações, em princípio inverossímeis ao seu papel histórico, como é o caso de Pombal e da personagem da Bruxa:

Pombal - *Antes de eu vir cá para a eternidade, fazia. Hoje, a senhora tem razão, não tem mais a mínima importância. Talvez também na vida de antes não tivesse, mas não percebíamos. E passamos os melhores anos de nossas vidas em lutas e apreensões. E com poucos prazeres. Isso é o mais triste.* (p. 157)

Bruxa - *Ouvia de tudo. Galos cantavam. Touros berravam. Vacas mugiam. Bezerros gemiam. Galinhas cacarejavam. Cobras silvavam. Marrecos e patos quaquaquavam. Eu experimentava as mais incríveis e inacreditáveis sensações.* (p. 156)

O exame do discurso romanesco de *A cidade dos padres* permite a constatação da presença de inúmeras outras marcas próprias do discurso elaborado no âmbito dos gêneros do campo do cômico-sério, sinalizando para a sobrevivência do mesmo no plano da narrativa contemporânea, como é o caso da infração às regras do bom-tom, mediante a utilização constante do palavrão e do grotesco:

... muitas vezes fiquei de pau duro na forca, compreendeu? Não foi a primeira vez que ergui meu poderoso mastro... (p. 42)

- Ah, mas só podia ser! E o fauno gostava tanto assim de ninfeta como de boceta? (p. 144)

Contudo, o uso abundante dos chamados gêneros intercalados é, talvez, a evidência maior da recuperação de determinados aspectos discursivos

caracterizadores da sátira menipéia e do diálogo socrático. Assim, a narrativa aparece permeada de provérbios, cartas, bilhetes, epígrafes e piadas, promovendo, no plano do discurso, uma espécie de carnavalização, uma vez que esses registros, ao serem elevados à condição de discurso literário, convivem em pé de igualdade com as demais formas discursivas. São eles, além disso, igualmente responsáveis pelo pluriestilismo e pela pluritonalidade que caracterizam o romance.

Nesse sentido, a leitura do romance de Deonísio da Silva, aliada ao exame de outras narrativas como as referidas ao início deste capítulo, revela que a reflexão teórica de Mikhail Bakhtin em torno do discurso do romance, além de extremamente rica e funcional, abre espaço para o estudo da história literária brasileira a partir de uma nova perspectiva: a do gênero. À medida que o romance apresenta-se como uma modalidade discursiva que, de certa forma, integra e promove a atualização dos mais variados e distintos registros lingüísticos, configura-se ele não apenas como um gênero privilegiado, mas como o caminho a ser percorrido por todos aqueles que buscam compreender e explicar a gênese e a natureza do discurso literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da reflexão teórica concebida por Mikhail Bakhtin, a partir de algumas questões norteadoras iniciais, permitiu fossem colocados em relevo alguns conceitos e caminhos que foram abertos pela produção do estudioso russo. Em primeiro lugar, cabe destacar que, ao promover um redimensionamento do conceito de signo lingüístico, afastando-se dos pressupostos estabelecidos por Saussure, Bakhtin ampliou as possibilidades de investigação no campo dos estudos sobre a linguagem. Evitando privilegiar a *langue*, aspecto antes dele hegemônico no âmbito dos estudos lingüísticos, e deslocando seu foco de interesse para a *parole*, Bakhtin pôs em evidência a dimensão social de que se reveste a palavra e, por extensão, a linguagem. O exame da palavra em sua interação social é responsável, de um lado, pela inserção da Lingüística no campo dos estudos sobre a Ideologia, e, de outro, pelo reconhecimento de seu caráter plurissignificativo.

Além disso, a reflexão sobre a *palavra viva*, em permanente interação social, abriu espaço para a elaboração de novos conceitos que têm se mostrado bastante eficazes quando aplicados à compreensão dos mais diversos fenômenos lingüísticos. Situa-se nesse caso a noção de dialogismo, formulada por Bakhtin através da observação da interação existente sobretudo na dinâmica das enunciações. O dialogismo, nesse sentido, está intimamente relacionado à questão

da alteridade, à necessidade do outro, constituindo-se assim em categoria essencial a partir da qual serão estudadas as relações culturais, quando consideradas à luz das reflexões teóricas de Bakhtin. Todo fenômeno lingüístico passa então a ser analisado em sua bidirecionalidade, ou seja, no âmbito da orientação de um eu para um outro.

O dialogismo, tal como é entendido por Bakhtin permite, ainda, a construção de outros conceitos, como o de discurso citado. Este, por se constituir em um modo de transmissão do discurso do outro, é sempre bivocalizado, pois atrás da voz do autor se insere o discurso de um outro, configurando uma espécie de discurso dentro do discurso. Em outras palavras, as noções de dialogismo e de discurso citado abrem espaço para que se pense, especialmente no campo dos estudos literários, a questão da intertextualidade.

O estudo do ideário elaborado por Bakhtin revelou, também, que a sua maior contribuição talvez resida naqueles aspectos que dizem respeito à compreensão do romance. O romance é, para ele, uma forma de representação literária do homem e da imagem da linguagem através dos diversos discursos sociais. Nessa medida, o romance é um gênero intimamente relacionado com o diálogo, porquanto lugar para onde convergem os mais diferentes registros discursivos. O romance, assim concebido, configura-se como a atualização dos gêneros sério-cômicos da Antigüidade e dos gêneros populares da Idade Média, dos quais incorpora as principais características. Sendo assim, as idéias de Bakhtin sobre o discurso do romance abrem espaço igualmente para a investigação de

outros fenômenos, normalmente esquecidos no âmbito dos estudos literários. Entre eles, destacam-se os voltados à compreensão dos gêneros discursivos correntes na Antiguidade e na Idade Média; também aqueles relativos às diferentes linhas assumidas pelo romance ao longo de sua história.

A reflexão de Bakhtin a respeito do romance é responsável igualmente pela afirmação do conceito de polifonia. A polifonia, numa perspectiva bakhtiniana, caracteriza-se pela radicalização do processo de descentramento da linguagem, sendo responsável por tornar o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram um espaço de emissão. O discurso polifônico do romance é constituído não apenas pelas vozes das personagens representadas, mas também pelas vozes dos diferentes gêneros que se encontram na sua origem.⁴⁹ Nessa medida, não há como considerar o desaparecimento (morte) dos gêneros, mas a sua atualização através de novas manifestações discursivas.

Outro conceito essencial para a compreensão do pensamento de Bakhtin é o de carnavalização, entendida como a ambigüidade da linguagem na transposição, para a literatura, de um sistema de imagens sincrético, como é o sistema de imagens construído pela cultura popular. Assim, a literatura, ao incorporar esse sistema de imagens, absorve também todo o conjunto ritualístico que lhe dá sustentação. Este é o caso, por exemplo, da coroação bufa, presente em muitas das narrativas citadas no presente estudo.

⁴⁹ Ver, a propósito: MACHADO, Irene. *O discurso e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro : Imago ; São Paulo : FAPESP , 1995.

Ao longo do desenvolvimento deste ensaio, foi possível constatar que as idéias de Bakhtin, ao serem aplicadas na análise de narrativas brasileiras, mesmo que de diferentes séculos, têm se mostrado eficazes, à medida que vêm permitindo que aspectos até então inexplorados ou não percebidos venham à luz. Este é o caso da leitura de *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, realizada por Beth Brait, como também o da análise de *Macunaíma* de Mário de Andrade, levada a cabo por Suzana Camargo.

A análise de *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, a partir dos pressupostos bakhtinianos, possibilitou revelar, num primeiro momento, que o romance contempla o princípio da polifonia, que se materializa não apenas pelas vozes das personagens representadas, mas também pela incorporação de diferentes registros discursivos de mais diversa origem: são cartas, bilhetes e piadas que, ao integrarem a narrativa, transformam-na num campo puro de intensa interação social.

Além disso, abrindo os capítulos com epígrafes buscadas nas obras de Giordano Bruno, Santo Agostinho, Antônio Vieira, Michel Foucault, Paul Verlaine, Jorge Luis Borges, entre outros, Deonísio da Silva confere ao romance um caráter intertextual explícito, à medida que as referidas epígrafes, pelo seu conteúdo, repercutem nas idéias desenvolvidas nas distintas partes da narrativa.

A cosmovisão carnavalesca é, contudo, o elemento mais significativo na constituição do romance, uma vez que, já a partir do primeiro capítulo, ela se

manifesta pela inversão do mundo oficial, através da ridicularização da figura do presidente da república. Mais do que isso, a carnavalesca revela-se pela paródia do discurso histórico oficial, seja daquele que se coloca favorável à ação empreendida por Pombal, seja do que se posiciona favoravelmente ao trabalho desenvolvido pelos jesuítas nos Sete Povos das Missões. O discurso oficial da História é, nessa medida, submetido, ao princípio da relativização, fato que lhe retira toda a aparência de verdade única e inquestionável que ele pretende ostentar.

A quebra de hierarquia social é outra manifestação da carnavalesca ao longo da narrativa. Assim, faz-se presente o princípio da livre familiarização entre os homens, permitindo, por exemplo, que se realizem relações sexuais independentemente da condição social, racial e religiosa dos envolvidos. O livre contato familiar instaura-se plenamente, eliminando todas as formas de medo, reverência e devoção, típicas de um mundo hierarquizado como é o mundo oficial. A ausência de hierarquia revela-se, além disso, no livre e harmônico convívio entre registros discursivos de origem e natureza diversas, à medida que o palavrão, a carta, o bilhete e a piada, por exemplo, são elevados à condição de linguagem literária.

O principal ritual da carnavalesca, a coroação bufa, é outro recurso do qual Deonísio da Silva lança mão. Observe-se, nessa medida, a trajetória desenvolvida por Pombal, simultaneamente personagem histórica e fictícia, que é entronizado ao longo da narrativa, para, ao final, ser desmascarado e, portanto, destronado, pela desautorização de seu discurso.

A leitura do romance de Deonísio da Silva permitiu também que se vislumbrassem vários elementos que vinculam a narrativa aos chamados gêneros do campo do cômico-sério, como é o caso, entre outros, dos seguintes: a) o tratamento de um assunto sério – o episódio da anexação dos Sete Povos das Missões – pelo viés do humor, da comicidade; b) a subversão das limitações temporais de caráter histórico, uma vez que os limites temporais são subvertidos integralmente, permitindo que personagens históricas, oriundas de tempos distintos, convivam e dialoguem; c) o aproveitamento de diferentes fontes sincréticas, pondo em cena o europeu, o negro e o índio; d) o livre trânsito das personagens por planos espaciais distintos, como o da terra, o do céu e o do inferno; e) a utilização constante do palavrão e de situações marcadas pelo caráter grotesco.

Finalmente, cabe registrar que a leitura de *A cidade dos padres*, ao lado de outras já realizadas a partir dos princípios teóricos elaborados por Bakhtin, apontou para a riqueza e adequação dos mesmos quando aplicados na análise da narrativa brasileira. Além disso, a teoria do discurso do romance, tal como foi abordada por Bakhtin, sinaliza para a possibilidade da reescrita da história literária pelo viés do gênero. Esta, contudo, é uma meta que, por seu caráter ambicioso, ultrapassa os limites da presente dissertação.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* O herói sem nenhum caráter. São Paulo : Martins, 1979.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo : Publifolha , 1997.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas : UNICAMP , 1996.
- _____. (org.). *Bakhtin : dialogismo e construção do sentido*. Campinas : UNICAMP , 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo : HUCITEC , 1979.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo : HUCITEC ; Brasília : Universidade de Brasília , 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética : a teoria do romance*. São Paulo : HUCITEC , 1990.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes , 1992.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Galvez, Imperador do Acre e o novo romance histórico brasileiro. *Artexto* 10 (11-18), Rio Grande : v. 10 , dez. 1999 , p. 11-18.
- _____. O Uruguai e a épica brasileira do século XVIII. *Artexto*, Rio Grande , v. 4 , dez. 1993 , p. 11-36.
- BRUXEL, A. *Brasil, grande do sul : payadas de campo e céu*. Porto Alegre : Sulina , 1986.
- _____. *Os trinta povos guaranis*. Porto Alegre : Escola Superior de Teologia / Nova Dimensão , 1987.
- CARDOZO, Z. A. *A literatura latina*. Porto Alegre : Mercado Aberto , 1989.

- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Globo , 1971.
- CHEUICHE, A. *Sepé Tiaraju* : romance dos Sete Povos das Missões. Porto Alegre : Sulina , 1984.
- COSTA, Lúcia Militz da. *Ficção brasileira* : paródia, história e labirintos. Santa Maria : Universidade Federal de Santa Maria , 1995.
- DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa : Edições 70 , 1989.
- EMERSON, C. *Problems on Dostoevski's poetics* : theory and history of literature. Minneapolis : Series , 1984.
- FARACO, C. A. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba : Hatier , 1988.
- FERREIRA FILHO, Artur. *História geral do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Globo , 1978.
- FLORES, M. Magia indígena : conflito com a apologética dos jesuítas sobre o cristianismo. *Anais do IV Simpósio Nacional de Estudos Missionários*. Santa Rosa : Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco , 1981.
- _____. O poema O Uruguai, de Basílio da Gama. *Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missionários*. Santa Rosa : Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco , 1985.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro : Agir , 1964.
- GARDINER, M. M. *Bakhtin and the theory of ideology*. London and New York : Routledge , 1992.
- GAY, J. P. *História da República Jesuítica do Paraguai*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional , 1942.
- HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará , 1983.
- _____. *Totens e tabus da modernidade brasileira* : símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro ; Niterói : UFF , 1985.
- HIRSCHKOP, K. ; SHEPHERD, D. (eds.). *Bakhtin and cultural theory*. Manchester and New York : Manchester University Press , 1981.
- HOLQUIST, M. (ed.). *The dialogic imagination* : four essays by M. Bakhtin. Austin : The University of Texas Press , 1981.
- _____. *Dialogism* : Bakhtin and his world. London and New York : Routledge, 1990.

- KERN, A. *Missões : uma utopia política*. Porto Alegre : Mercado Aberto , 1982.
- KOTHE, Flávio René. *A não-circularidade do círculo de Bakhtin*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro , 1977.
- KRATZ, G. S. J. *El tratado hispano-portugues de limites de 1750 y sus consecuencias*. Roma : Institutum Historici , 1954 , v. 5.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo : Perspectiva , 1972.
- LEITE, S. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Portugalia , 1945.
- MACHADO, Irene. *O discurso e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro : Imago ; São Paulo : FAPESP , 1995.
- MOREIRA, Maria Eunice. As Missões em fonte. *Artexto* 10 (85-92), Rio Grande : Ed. da Fundação Universidade Federal do Rio Grande , 1999.
- MOUSQUER, Antônio Calos. *A caminhada poética de Caetano Veloso : 1967-1991*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre : Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS , 1993. (Mimeo)
- ORNELLAS, Manoelito de. *Tiaraju : o santo e herói das tabas*. Porto Alegre : Globo , 1960.
- OSÓRIO, L. *Legendas missioneiras : síntese-ritmo*. Porto Alegre : Movimento , 1985.
- PIÑON, Nélide. *A força do destino*. Rio de Janeiro : Francisco Alves , 1988.
- PORTO, Aurélio. *História das Missões Orientais do Uruguai*. Porto Alegre : Mercado Aberto , 1982.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo : Ática , 1985.
- SCHNAIDERMAN, B. *Turbilhão e semente : ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo : Duas Cidades , 1983.
- SILVA, Deonísio da. *A cidade dos padres*. Rio de Janeiro : Guanabara , 1986.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro : Brasília , 1977.
- STAM, Robert. *Bakhtin : da teoria literária á cultura de massa*. São Paulo : Ática , 1992.
- TÁCITO, Hilário [José Maria de Toledo Malta]. *Madame Pommery*. Campinas : UNICAMP; Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa , 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin et le principe dialogique*. Paris : Seuil , 1981.

VERÍSSIMO, Érico. *O continente*. Porto Alegre : Globo , 1974.

VERÍSSIMO, Inácio José. *Pombal, os jesuítas e o Brasil*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional , 1961.

VIEIRA, André Soares. Coroação e destronamento : a cosmovisão carnavalesca em Galvez, Imperador do Acre. Revista do Centro de Letras e Artes, Santa Maria : vol. 1 , jan./jun. 1998 , p. 61-68.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha*. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre : L & PM , 1985.

_____. Revendo a história das missões jesuíticas : A cidade dos Padres. Letras de Hoje, v. 87 , n. 1 , mar. 1992 , p. 125-134.