

O conceito de polifonia na linguagem e sua proximidade com a crítica de arte e à encenação teatral épica

Maria Cecília N. Garcia*

Resumo: Este artigo trata da noção de polifonia conforme elaboração do lingüista russo Mikhail Bakhtin que, aplicada ao estudo da crítica de arte, colabora para desconstruir um discurso tido como autoritário.

Palavras-Chave: Discurso - Polifonia - Linguagem.

Abstract: This article deals with about polifonia notion as its construction by russian lingüist Mikhail Bakhtin. Its application on the critical art studies contribute to deconstruction an authoritarian discourse.

Key words: Discourse - Poliphonie - Language

Resumen: Este artigo trata da noção de polifonia conforme elaboração do lingüista russo Mikhail Bakhtin que, aplicada ao estudo da crítica de arte, colabora para desconstruir um discurso tido como autoritário.

Palabras Clave: Discurso - Polifonia - Linguagem.

* **Maria Cecília Garcia** é doutora em Comunicação Social pela ECA-USP, professora de Jornalismo na Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Presbiteriana Mackenzie e autora de *Reflexões sobre a crítica teatral na imprensa*. São Paulo: Mackenzie, 2004.

A polifonia na linguagem, uma das elaborações mais profícuas de M. Bakhtin, pode ser um instrumento adequado para o estudo da crítica de arte. Mais que isso. Suas contribuições à análise de textos e discursos podem mesmo lançar por terra as análises até hoje correntes que vêem a crítica como um texto monológico e autoritário. De fato, a crítica de arte caracteriza-se pela tendência a julgar o trabalho artístico a partir do próprio sistema de valores e referências culturais, em lugar de esforçar-se por situá-lo no marco onde se produz ou se realiza. Um suposto monologismo advindo do fato de o crítico manter-se atado a um determinado processo cultural e, desde aí, hierarquizar gostos e valores, subestimando as obras arraigadas em outras realidades e processos de produção distintos.

A noção de polifonia está desenvolvida com mais profundidade em quatro das obras mais importantes de M. Bakhtin: *Problemas da Poética de Dostoiévski*, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, *Estética da Criação Verbal* e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Todo o capítulo primeiro de *Problemas da Poética de Dostoiévski* está dedicado à questão da novela poli-fônica.¹ A observação da literatura crítica sobre Dostoiévski levou Bakhtin a concluir que a obra desse escritor se fragmenta em:

¹ BAKHTIN, MIKHAIL. *Estética de la Creación Verbal*. Madri: Siglo XXI, 1982.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
_____. (Volochinov) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

- 1) um conjunto de *construções filosóficas independentes* e inclusive mutuamente *contraditórias*, defendidas por seus heróis.
- 2) Os pontos de vista de Dostoiévski não se destacam sobre os pontos de vista de seus heróis, como costuma ocorrer no romantismo, onde predominam os pontos de vista do autor; estão no mesmo plano ou mesmo se fundem uns aos outros.
- 3) O herói ganha *autoridade ideológica*, ao ser portador visível de pontos de vista próprios. O significado direto de suas palavras rompe o plano monológico do romance e provoca uma resposta imediata, como se Ivã Karamazov, por exemplo, não fosse objeto do discurso de Dostoiévski, mas o portador autônomo de sua própria palavra. Como se Ivã ganhasse uma existência própria – existência ideológica e no plano da representação - e enquanto tal entrasse em confronto com as idéias de seu criador. Ou então, como se Dostoiévski criasse suas personagens, lhes desse vida e opinião, para que polemizassem com ele, cada uma advogando uma idéia que está no mundo, e também está em Dostoiévski, mas com as quais ele se debate. Dostoiévski “*não cria escravos, despojados de voz própria, mas pessoas livres*”, capazes de dialogar com seu criador, até mesmo de enfrentar-se com ele. Diz Bakhtin:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonia de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoiévski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. (BAKHTIN, 1993, p. 16-7)

Consciências autônomas com seus mundos correspondentes, assim são os heróis de Dostoiévski. Não se trata de *objetos* de seu discurso, mas *sujeitos* com significado direto. Por isso, seu discurso não é, necessariamente, o discurso de Dostoiévski. Sua consciência é outra, alheia à do autor, que se lhe defronta como outro sujeito. E é nesse diálogo que um e outro se constituem.

El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes. (BAKHTIN, 1993, p. 17)

Para Bakhtin, todos os elementos da poética de Dostoiévski são profundamente singulares, pois estão determinados por uma nova tarefa artística que só esse autor soube propor e solucionar em toda a sua amplitude e profundidade: a de formar um mundo polifônico e de destruir as formas estabelecidas pelo romance europeu, “em sua maioria monológicas”, na opinião de Bakhtin.

Isto foi escrito em 1929, quando apareceu a primeira versão de *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Depois, Bakhtin teorizou sobre o dialogismo até sua morte, ocorrida quase 50 anos depois, em 1975. Uma leitura desses trabalhos - muitos deles reunidos em *Estética da Criação Verbal*, editado em 1979 - mostra que Bakhtin ficou mesmo impressionado com a estrutura do romance de Dostoiévski, a ponto de atribuir-lhe a “tarefa de formar um mundo polifônico” e o mérito de haver sido o *criador* do romance polifônico. Em seus escritos posteriores, essa postura fica de certa maneira relativizada, já que Bakhtin teoriza sobre a polifonia presente no mundo, nos discursos e na própria palavra,

fenômenos que Dostoiévski apenas soube aproveitar.²

Em todo caso, é a partir da poética de Dostoiévski que Bakhtin defende sua tese, ou seja, de que a poética polifônica pode passar a idéia de que o mundo do autor é um mundo caótico e a estrutura do discurso um aglomerado de idéias heterogêneas e incompatíveis. No entanto, nada mais falso. A partir de Dostoiévski pode-se concluir que polifonia não é sinônimo de caos. Pelo contrário. Bakhtin compreendeu o “caráter profundamente orgânico, lógico e íntegro de sua poética”, o que só é possível, segundo o lingüista russo, “à luz da finalidade artística de Dostoiévski”, que era a de entender a polifonia do mundo, as grandes contradições de sua época. Isso por sua vez só seria possível adotando-se, igualmente, uma postura dialógica, que desse voz a toda e qualquer idéia, às inúmeras visões de mundo contrapostas, sem calar qualquer que fosse. Nesse embate de vozes se encontraria o sentido das coisas.

² O exagero de sua afirmação de que Dostoiévski fora o criador do romance polifônico foi percebido pelo próprio Bakhtin, que logo abaixo inseriu uma nota de rodapé dizendo que essa afirmação não significava que Dostoiévski fosse o único no gênero e tampouco que o romance polifônico carecesse de antecedentes. Simplesmente a intenção era ressaltar seus vínculos essenciais com seus antecessores e contemporâneos, descobrindo sua peculiaridade (Cf. BAKHTIN, 1993, p.18). No trabalho intitulado *Para uma Re-elaboração do Livro sobre Dostoiévski*, escrito entre 1961 e 1962, Bakhtin diz: “Después de mi libro (pero independientemente de él) las ideas de la polifonía, el diálogo, del carácter abierto, etc. se desarrollaron muy ampliamente. Esto se explica por la influencia creciente de Dostoiévski, pero ante todo, por supuesto, por los cambios en la misma realidad que antes que otros (y en este sentido proféticamente) pudo descubrir Dostoiévski” (Cf. BAKHTIN, 1982, p.325).

Toda opinión en su obra se convierte efectivamente en un ser vivo y es inseparable de la voz humana que la personifica. La opinión introducida en un contexto abstrato, sistemático y monológico deja de ser lo que es. (BAKHTIN, 1993, p. 31)

Num contexto monológico, a opinião perde sentido. Ela só mantém seu estatuto de opinião quando introduzida em um contexto onde predomina a pluralidade de centros não reduzidos a um comum denominador ideológico. O que se resgata é essa particularidade da poética de Dostoiévski, e não propriamente a voz de seus heróis, suas respostas ideológicas, esta ou aquela visão de mundo. O que se resgata é uma *postura* diante dos objetos, dos sujeitos, das idéias: uma postura dialógica. Levando a extremo, podemos dizer que o que se resgata é um método de conhecimento, o método dialético, que posteriormente também foi empregado por Bertold Brecht no âmbito da encenação épica.

A diferença ressaltada por Bakhtin é que o pensamento das personagens de Dostoiévski é, às vezes, dialético e antinômico, mas todas as relações lógicas permanecem dentro dos limites das consciências isoladas e não dominam as relações entre os acontecimentos. Dentro dos limites das consciências isoladas, as séries dialéticas ou antinômicas só representam um momento abstrato, vinculado indissolivelmente com outros de uma consciência total e concreta. E é mediante essa realização concreta da consciência *en la viva voz de un hombre total* que a série lógica se integra à unidade do acontecimento representado. O pensamento que participa no acontecimento chega ser ele mesmo um acontecimento. Se ele é

separado da interação de acontecimentos e introduzido em um *contexto monológico, ainda que dialético*, perde seu caráter singular.

É preciso ver o que Bakhtin entende por *contexto monológico*. Porque, do contrário, pode-se esboçar uma discordância com ele quando menciona que um contexto monológico pode ser ao mesmo tempo dialético. O método dialético de Hegel caracteriza-se por ser um sistema aberto de pensamento, e não um sistema monológico. A dialética é justamente a lógica do movimento, da interação dos contrários, e é assim porque dá conta da polifonia do mundo, a realidade cheia de contradições, demasiadamente evasiva para que se possa reduzir a um contexto monológico.

O que parece é que Bakhtin quis ser mais dialético do que a própria dialética. As relações lógicas, dentro da poética de Dostoiévski, podem, com efeito, permanecer dentro dos limites das consciências isoladas e não dominar as relações entre os acontecimentos. Mas é preciso admitir que no próprio interior dessas relações lógicas prevalecem relações dialéticas, explicando porque, no contexto do romance de conjunto, o leitor não encontra uma somatória de consciências isoladas, mas uma totalidade artística, com elos e ligações entre as diversas vozes que ali se expressam. É o que Bakhtin chama de *polifonia*, ressaltando precisamente seu “caráter profundamente orgânico, lógico e íntegro”. Para manter-se orgânica, lógica e íntegra, a poética recorre a laços que se estendem entre as diversas consciências isoladas. São esses laços que a mantêm íntegra, e não um conglomerado amorfo de idéias esparsas, incongruentes e incompatíveis. E nem por isso, a poética de Dostoiévski adquiriu um caráter monológico.

Outra coisa é o que diz Bakhtin, ao polemizar com Grosman, que entendia o diálogo em Dostoiévski como uma forma dramática. Ele ressalta que o diálogo dramático no teatro e outras formas narrativas do drama sempre está demarcado por um monólogo; as réplicas de um diálogo dramático não rompem o mundo representado, não lhe conferem uma multiplicidade de planos. Pelo contrário. Para ser autenticamente dramático, precisam da unidade monolítica do mundo. No drama, o diálogo deve ser de uma só peça, pois qualquer debilidade nesse caráter monolítico leva a uma debilidade do dramatismo. As personagens se enfrentam dialógicamente no horizonte unificado do autor ou do encenador, no caso do teatro. A concepção da ação dramática que resolve todas as oposições dialógicas é totalmente monológica. Daí Bakhtin concluir que no romance polifônico de Dostoiévski, um diálogo verdadeiramente dramático só pode ter um papel secundário (Cf. BAKHTIN, 1993, p. 32).

É importante apontar essa diferenciação entre o teatro dramático e o teatro épico (ou dialético, ou polifônico) porque o teatro conforma uma totalidade artística em ambos os gêneros; no entanto, enquanto no dramático essa totalidade se dá em um contexto monológico, com todas as personagens e elementos cênicos confluindo para um único ponto de vista, o do autor, no teatro dialético a polifonia é acentuada, conformando-se mesmo uma *totalidade polifônica*. Brecht talvez tenha sido um dos teatrólogos que mais teorizou e praticou esse gênero de teatro, inspirado pela dialética de Hegel e Marx e em oposição frontal ao monologismo stalinista.

Para Brecht (1898-1956), o teatro moderno era o teatro épico³ e sua conformação se dava em contraposição ao teatro dramático. Para melhor definir as características do teatro épico, Brecht fez um esquema que, depois, passou a ser usado de forma monológica por seus detratores, sem se preocuparem em atentar para o fato de que Brecht havia alertado que o esquema não apontava contrastes absolutos, mas apenas variações de matiz entre ambas as formas teatrais. O teatro épico não implicava em ausência de emotividade e num caminho persuasivo que fosse puramente racional, da mesma forma que o teatro dramático não implicava em ausência de racionalidade. Eram, como disse Brecht, diferenças de matiz. Melhor seria definir como diferenças de método, de estratégias de ação dramática (aqui no sentido mais amplo, do drama, do teatro). Se na forma dramática, o palco “corporifica” uma ação, busca “ser” essa ação, transformar-se no local e no momento em que a ação ocorre, para “receber” o espectador em seu interior, envolvê-lo nessa ação, a forma épica apenas relata a ação, fazendo do espectador um observador, um crítico (essa relação, transportada para fora do teatro, seria como o papel do ator e do crítico em relação à obra). Assim, se na forma dramática o espectador é transportado para dentro de uma ação, na forma épica ele é contraposto a ela. Logicamente, portanto, a primeira forma tende a consumir, aniquilar ou adormecer a atividade do espectador, enquanto a segunda busca despertar sua atividade, incitá-lo à ação, como função conativa da linguagem. Se a primeira proporciona-lhe emoções e vivência, tratando de suggestioná-lo e tornando possíveis os seus sentimentos, a segunda trabalha com argumentos, cria dúvidas no espectador como forma de levá-lo a tomar decisões. Não que na forma épica os sentimentos não sejam valorizados; a diferença está em que aí eles são levados até o reconhecimento, entram em estado de questionamento, enquanto que a forma dramática procura conservá-los, trabalha com

³ “Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. Por teatro moderno entendemos teatro épico”. Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro. Por uma Arte Dramática Não-Aristotélica*. Lisboa: Portugal, s/d.

eles como algo dado. Tanto que pressupõe o homem como já conhecido e imutável e não objeto de investigação, como ser mutável e agente de mutações, como ocorre no teatro épico.

Por isso a forma dramática dá valor especial ao desfecho da ação, criando tensão em relação à conclusão da trama, enquanto que na épica a tensão se volta para o andamento da peça, o desenrolar da trama. A primeira forma trabalha com as cenas interligadas, interdependentes, e os acontecimentos decorrem linearmente, tudo conduzindo a tensão, num crescendo, até o desfecho da estória. A segunda trabalha com cenas independentes, cada uma para si mesma, e os acontecimentos decorrem em curvas. Isso tem explicação na própria natureza. A forma dramática trabalha com a idéia de que a natureza não dá saltos (*natura non facit saltus*), enquanto que a épica sim (*facit saltus*). A dramática mostra o mundo tal como ele é e o homem como deve ser, atuando por impulsos; a épica mostra o mundo tal como se transforma e o que é imperativo que o homem faça, seus motivos de movimento.⁴

Num teatro impera o sentimento; noutro, a razão. Essa distinção entre a forma dramática e épica é estrutural, embora não se deva desprezar as condições históricas e impô-las como normativas. “Naquela, *dramatis personae* ‘imitam’, por gestos e palavras, acontecimentos como se estivessem acontecendo atualmente; nesta, um narrador conta acontecimentos como acontecidos”, sintetiza Anatol Rosenfeld (1977, 134).⁵ Mas o que faz do teatro épico uma forma na qual prima o caráter dialógico é o fato de comportar uma relativa autonomia das partes – cada cena por si, numa construção articulada, como diz Brecht –, a grande mobilidade dos eventos em espaço e tempo. Se na forma dramática, tudo se move em plena atualidade, na épica tudo já aconteceu e é o narrador que se move, escolhendo os momentos a serem narrados: “[...] o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do autor. Já na obra épica, o narrador, dono da estória, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro e o fim da estória [...]”, diz Rosenfeld (1977, p.136).

Isso garante momentos mais intensos de dialogismo na forma épica do que na forma dramática. Dialogam narrador e espectador; dialogam as cenas entre si, dialogam os acontecimentos, isto é, o diálogo é elemento estruturante da peça.

A particularidade do romance épico, ou polifônico, de Dostoiévski é que apelava para esse jogo de opiniões, essa a pluralidade de posições ideológicas com igualitária autoridade, confor-

⁵ ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

mando um material de extrema heterogeneidade nos seus romances, como aponta Otto Kaus em *Dostoiévski e seu Destino*.⁶ Kaus explica essa particularidade pelo fato de o mundo de Dostoiévski ser a expressão “mais pura e autêntica do espírito do capitalismo”. Em sua ascensão, o capitalismo havia aniquilado o isolamento dos mundos sociais, culturais e ideológicos que se enfrentam na obra de Dostoiévski, havia destruído o caráter fechado e de interna auto-suficiência ideológica dessas esferas sociais. Observa Bakhtin que

⁶ Citado por Bakhtin (1993, p.35).

Su ciega coexistencia y su tranquila y segura subestimación ideológica mutua se acabaron, y sus contradicciones recíprocas y al mismo tiempo su mutua dependencia, se manifestaron con toda obviedad. En cada átomo de la vida tiembla esta contradictoria unidad del mundo y de la conciencia capitalista sin que nada pueda descansar dentro de su aislamiento, pero al mismo tiempo sin resolver nada. El espíritu de este mundo en pleno proceso de formación encontró su expresión en la obra de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1993, p.35)

Por isso Bakhtin dá razão a Kaus e afirma que “efetivamente, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista e, mais propriamente, na Rússia, onde a essência contraditória de uma vida da sociedade em processo de formação, que não cabia no marco de uma consciência monológica segura e contemplativa, teve de manifestar-se de forma brusca. O romance polifônico seria, então, produto de uma época de incertezas, medos e insegurança. O capitalismo havia arrancado o mundo de um suposto equilíbrio ideológico e desnudado sua essência: a individualidade dos mundos que o conformam. Essa fragmentação em individualidades heterogêneas, esse *espírito do capitalismo*, que criou as condições objetivas para a multiplicidade de planos e vozes do romance polifônico, impregnou toda a produção artística e fez com que a polifonia se manifestasse em maior ou menor intensidade.

Para Bakhtin, o mundo de Dostoiévski era profundamente pluralista, e ele vai em busca de uma imagem para representar esse mundo. A encontra na Igreja, enquanto comunhão de almas inconfundíveis, onde se reuniriam tanto os pecadores como os justos. Se buscamos nas artes uma imagem para representar o mundo de Dostoiévski a vamos encontrar justamente no teatro, enquanto comunhão de artes inconfundíveis: a música, as artes plásticas, a literatura, a dança. No entanto, tanto a Igreja se alimenta da inconfundibilidade das almas, mas num movimento

dialético que busca tornar confundíveis todas as almas para alcançar a unidade sob determinado ponto de vista, o teatro alcança a unidade justamente quando mantém e preserva a inconfundibilidade das artes que reúne para conformar uma totalidade artística. Porque, ao fim e ao cabo, tudo termina por conformar uma totalidade, por mais multifacetada e polifônica que seja.

Em *Estética da Criação Verbal* foram reunidos, em 1979, trabalhos de Bakhtin jamais publicados em vida do autor. Oferecem um quadro do desenvolvimento de seu pensamento durante quase 50 anos. Um deles compõe-se de uma série de notas escritas entre 1961 e 1962 visando a uma reelaboração de seu livro sobre Dostoiévski para uma nova edição (aparecida em Moscou, em 1963).

Bakhtin, nesse texto, trabalha o conceito de *mono-logismo* como “negação do caráter igualitário das consciências em sua relação com a verdade”. A superação do monologismo seria uma visão ativa por parte do autor. Visão ativa seria o ato de colocar lado a lado os pontos de vista alheios, abstendo-se totalmente de colocar o seu próprio ponto de vista, de forma a criar uma inter-relação absolutamente nova e especial entre a verdade própria e a verdade alheia. Nas palavras de Bakhtin, essa é uma atividade interrogante, provocadora, contestatária, ou seja, é a atividade dialógica, mais ativa que a atividade concluinte, que explica causalmente e faz calar a voz alheia com argumentos sem sentido” (BAKHTIN, 1982, p.326).

Além disso, Bakhtin remarca a noção de dialogismo, insistindo em que as *relações autenticamente dialógicas* só são possíveis em relação com um herói que aparece como portador de sua verdade, que ocupa uma posição significativa (dialógica). E trabalha a questão da expressão do *eu* do escritor em uma obra literária, questão esta de grande importância para a análise do discurso da crítica de arte. Bakhtin lembra que *eu* me conheço e chego a ser *eu* mesmo apenas ao manifestar-me para o *outro*, através do *outro* e com a ajuda do *outro*. Os atos mais importantes que constituem a auto-consciência se determinam pela relação com a outra consciência. E recorda a idéia de que tudo o que é interior não se basta a si mesmo, mas está voltado para o exterior, está *dialogizado*; este é o “grau supremo da sociabilidade”. Daí poder afirmar que o próprio *ser* do homem (tanto interior quanto exterior) representa uma comunicação mais profunda.

Ser significa comunicarse [...] significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un

territorio soberano interno, sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera; mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro.
(BAKHTIN, 1982, p.327)

Não se trata de um *outro* passivo, que permanece como objeto de minha consciência, mas de um *outro* que se coloca junto da minha consciência e em relação com ela. As-sim, se descobriu o papel do *outro*, unicamente à luz do qual se pode construir todo discurso sobre si mesmo. O que Bakhtin entrevê na obra de Dostoiévski é a luta apaixonada contra os resultados alienantes da divisão capitalista do trabalho, aquilo que os romancistas tanto combateram como sendo a destruição da verdadeira individualidade e da autêntica comunidade por meio da separação do homem do produto de seu trabalho e da competição, resultantes da exploração e da opressão de classes. Era a revolta contra o sentimento de impotência do indivíduo isolado, da falta de sentido que se instala com o desenvolvimento do capitalismo. No romance de Dostoiévski, os heróis individuais têm uma história de encontros e desencontros com o mundo e fazem uma descrição direta de suas próprias vidas; são todos indivíduos ativos, e como tal encontram os outros. São esses indivíduos ativos, que se enfrentam com uma sociedade que aliena o homem e destrói valores humanos, que Brecht também via no teatro épico.

Não faria parte, a forma do romance, de um con-texto no qual surgia a vida social capitalista, produto do agregado das ações individuais voltadas para o interesse próprio? Marx mostrou em *O Capital* que, na realidade, os indivíduos agem como membros de classes sociais definidas, com papéis na produção e na vida social que existem independentemente de suas vontades. O que o capitalismo faz é agregar os indivíduos em classes; dividindo-os por um lado, mas agregando-os por outro. A aspiração burguesa da preservação da individualidade foi o caldo de cultura do romance por excelência.

É preciso deixar clara essa noção. Bakhtin trabalha com a individualidade, e luta pela autonomia da consciência em nome de um combate contra o amortecimento dessa consciência, de uma massificação de consciências que se anulariam em função de uma consciência única.⁷

Para ele, o dialogismo do pensamento artístico e da representação artística do mundo, o novo modelo desse mundo internamente dialogizado próprio dele, ainda não foi descoberto até o final. Ele via no diálogo socrático, que chegou a substituir o

⁷ Seria o espírito do stalinismo, de anulação das consciências individuais, de perseguição à liberdade de expressão; stalinismo este do qual Bakhtin foi vítima e contra o qual lutou sua vida inteira.

⁸ Um dos monólogos, ou contextos monológicos, seria o próprio stalinismo.

diálogo trágico, os germes da superação do *modelo monológico do mundo*, um modelo que nega a existência fora de si mesmo das consciências equitativas, de um outro *eu* (o *tu*) igualitário. Lembra que o monólogo está concluído⁸ – daí sua idéia de inconclusividade como característica do dialogismo (e do teatro épico) - e surdo à resposta alheia, não a espera nem lhe reconhece a existência de uma força decisiva, e humilha o homem como personalidade. O monólogo pretende ser a última palavra, e sobrevive sem o *outro*; por isso, de certa forma, coisifica toda a realidade, encobre o mundo e os homens representados.

Bakhtin volta a insistir na *natureza dialógica* da consciência e da própria vida humana (o monólogo seria uma alteração dessa natureza), remarcando a idéia de que o diálogo inconcluso é a única forma adequada de expressão verbal de uma vida humana autêntica, pois, para ele, viver significa participar em um diálogo, significa interrogar (algo também muito próprio do teatro épico), ouvir, responder, justamente como fazia Sócrates, em busca do conhecimento e do sentido das coisas. É o que faz Dostoiévski, segundo Bakhtin. Ele não começa com uma idéia, mas sim com várias idéias como participantes de um diálogo, através dos personagens, que ouvem tudo o que os outros opinam sobre eles e contestam a todos, sendo que o autor é tão somente participante e organizador desse diálogo, mas com uma função muito complexa, ou seja, a de ser “a correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da vida” (BAKHTIN, 1993, p.340).

Em *The Dialogical Principle*, Tzvetan Todorov procura sintetizar o princípio dialógico elaborado por Bakhtin. Para ele, o objeto de estudo privilegiado de Bakhtin estava entre dois: a enunciação, como produto da interação entre a língua, e o contexto da enunciação – um contexto que pertence à história. Portanto, a enunciação não é nem individual, nem infinitamente variável e, como tal, de alguma maneira, está além do conhecimento, pertence a uma dimensão superior, intertextual.

The most important feature of the utterance, or at least the most neglected, is its dialogism, that is, its intertextual dimension. After Adam, there are no nameless objects nor any unused words. Intentionally or not, all discourse is in dialogue with prior discourses on the same subject, as well as with discourses yet to come, whose reactions it foresees and anticipates. (TODOROV, 1998, p. x)⁹

Assim, uma voz sozinha pode fazer-se ouvir somente em relação com outras vozes e isso é válido não só para a literatu-

⁹ TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

ra, mas para todo enunciado, o que leva Bakhtin a esboçar uma nova interpretação da cultura. Ela consistiria em enunciados retidos na memória coletiva, em relação aos quais se situa todo sujeito da enunciação. Cada enunciado dialoga com outros enunciados dentro desse grande discurso que, para Bakhtin, era a linguagem em sua totalidade, a linguagem como um fenômeno concreto total.

A noção de polifonia discursiva é, de fato, mais sugestiva do que a noção de polifonia dos personagens; ela implica um confronto entre discursos sociais mais amplos, e é por meio desse confronto que o autor exprime as contradições da época. Nesse sentido, polifonia discursiva seria uma outra maneira de referir-se à interdiscursividade na qual estamos todos inseridos e que torna absolutamente discutível qualquer pretensão a um discurso autoritário e puro. A riqueza da polifonia discursiva está presente em cada personagem, em cada individualidade, conformada enquanto parte de um todo, mas ao mesmo tempo algo único e indivisível.

Outra Bibliografia

- BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística General*. Madri: Siglo XXI, 1997.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.
- *Ironia em Perspectiva Polifônica*. São Paulo: Unicamp, 1996.
- CLARK, K. e HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. EUA: Harvard University Press, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- DORT, B. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUCROT, O. *O Dizer e o Dito*. São Paulo/Campinas: Pontes, 1987.
- *Provar e Dizer (Leis Lógicas e Leis Argumentativas)*. São Paulo: Global, 1981.
- FARACI, C.A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- FRYE, Northrop. *O Caminho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Vols. I e II. Madrid: Cátedra, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1993.
- ORLANDI, Eni P. *A Linguagem e seu Funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- *O Discurso Fundador*. Campinas: Pontes, 1993.
- *As Formas do Silêncio*. Campinas: Unicamp, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo: Desá, 1965.
- *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- STAN, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- ÜBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madri: Cátedra, 1993.