

**Organizador**

Luis Alberto Brandão

## **Respostas a Bakhtin**



FAE/UFMG

Belo Horizonte

2012

**Diretor da Faculdade de Letras**

Luiz Francisco Dias

**Vice-Diretora**

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Priscila Justina

**Diagramação**

Eduardo Siqueira

**Revisão de provas**

Priscila Justina

Tatiana Chanoca

Elisa Santos

**ISBN**

978-85-7758-143-6 (impresso)

978-85-7758-144-3 (digital)

**Endereço para correspondência**

FALE/UFMG – Laboratório de Edição

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6072

*e-mail*: revisores.fale@gmail.com

*site*: [www.lettras.ufmg.br/labeled](http://www.lettras.ufmg.br/labeled)

# Sumário

- 5 Leituras no limiar**
- 11 Imagens do mundo:  
notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin**  
Cleber Araújo Cabral
- 25 Diálogo, consciência e alteridade:  
notas sobre a teoria do romance de Mikhail Bakhtin**  
Maria Elvira Malaquias de Carvalho
- 35 O narrador em Mikhail Bakhtin**  
Everton Almeida Barbosa
- 55 Razões do sentido na obra de Mikhail Bakhtin**  
Janine Resende Rocha
- 67 Uma estética bakhtiniana: o eu no outro e a  
definição do literário**  
Fabrícia Wallace Rodrigues
- 81 Considerações sobre história e literatura em Bakhtin**  
Imara Bemfica Mineiro
- 93 A empatia e o riso:  
a propósito da unidade na obra de Mikhail Bakhtin**  
Thiago de Souza Bittencourt Rodrigues

## Leituras no limiar

No texto "Os estudos literários hoje", publicado em 1970, Mikhail Bakhtin, fazendo uma avaliação do ambiente intelectual russo de então, constata a prevalência de "um certo temor de risco investigatório, um temor de levantar hipóteses". Em seguida acrescenta: "a ausência de uma luta entre correntes e o temor de levantar hipóteses ousadas acarretam necessariamente o domínio de truísmos e chavões; destes, lamentavelmente, não há carência entre nós."<sup>1</sup> Se não plenamente, pelo menos em larga medida o diagnóstico se aplica também a outros momentos e contextos, incluindo os próprios estudos que tomam a obra de Bakhtin como objeto.

O desejo de lutar contra esse temor está na base dos textos que aqui se apresentam. Os debates empreendidos se pretendem efetivamente *críticos*, no sentido de libertos da tendência, quase inevitável, a uma atitude arredia, ou de mera reverência, diante da complexidade e da pujança teórica de um pensamento como o bakhtiniano. Cada texto é um exercício de geração de respostas às muitas questões suscitadas pela leitura do autor russo. De forma afinada com a proposta bakhtiniana expressa no panfleto "Arte e responsabilidade",<sup>2</sup> responder não equivale apenas a reagir a uma dúvida, a contrapor-se a uma interpelação, mas também a assumir as consequências de tal reação e de tal contraponto. É nesse duplo movimento – na verdade movimento único, no qual os dois vetores se conjugam – que os presentes textos se querem intensamente *responsivos e responsáveis* relativamente a Mikhail Bakhtin.

<sup>1</sup> BAKHTIN. Os estudos literários hoje, p. 360.

<sup>2</sup> BAKHTIN. Arte e responsabilidade, p. xxxiii-xxxiv.

Algumas das categorias-chave do pensamento bakhtiniano são aqui abordadas e problematizadas. Porém, também ganha destaque o que podemos chamar de “não categorias bakhtinianas”, ou seja, o que permanece em segundo plano, não desenvolvido, obliterado ou mesmo explicitamente recusado neste pensamento. Assim, o ato de responder a Bakhtin prevê não apenas que sua obra seja tomada como uma série de perguntas, mas também que se formulem perguntas que, embora cabíveis no horizonte da obra, esta não formula manifestamente, pelas mais diversas razões e em distintos graus. Responder a Bakhtin é, pois, atribuir-lhe sentidos: simultaneamente *com*, *a partir* e *contra* Bakhtin. O autor postula: “Chamo sentidos às *respostas* a perguntas. Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem sentido para nós.”<sup>3</sup>

Sobre uma das mais importantes categorias do sistema bakhtiniano, o cronotopo, pode-se indagar: se tal categoria, inspirada no espaço-tempo da física einsteiniana, indica que tempo e espaço são indissociáveis, por que se concede primazia ao tempo, e por que este subsume o ideal de corresponder a certa concepção de *tempo histórico*? Tratar tempo e espaço como categorias da “própria realidade efetiva” não confina a teoria bakhtiniana do romance, e a ideia de história que lhe dá suporte, a uma perspectiva realista? Se o cronotopo é uma categoria do mundo material, da experiência concreta, o que significa operar com a noção de um *sentimento de tempo*, de um *sentimento de espaço*? Questões como esta ecoam no texto de Cleber Araújo Cabral, intitulado “Imagens do mundo: notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin”. E em “Considerações sobre história e literatura em Bakhtin”, Imara Bemfica Mineiro dedica-se a desdobrar as perguntas relativas à concepção bakhtiniana de história, a partir da polêmica asseveração, feita pelo autor, de que o romance seria o gênero literário do futuro.

O debate sobre o cronotopo abarca também o processo, fundamental para Bakhtin, da individuação da consciência humana na representação literária. É sobre a problemática da consciência que se debruça o texto “Diálogo, consciência e alteridade: notas sobre a teoria do romance de Mikhail Bakhtin”, no qual Maria Elvira Malaquias de Carvalho destaca a inexistência de uma teoria do sujeito, ou a falta de explicitação do modelo

<sup>3</sup> BAKHTIN. Apontamentos de 1970-1971, p. 381.

de subjetividade, pressuposto como autoevidente pelo autor. Por que os conturbados movimentos da consciência, seja ela autorreflexiva ou refratada em outras consciências, não rompem os limites da racionalidade? É esse racionalismo que justifica a recusa de incorporar, à noção de *alteridade*, outros tipos de ressonâncias, como as do inconsciente? É também tal racionalismo que explica o fato de Bakhtin não ter dado desenvolvimento à noção de *ritmo*, presente apenas em seu trabalho inicial? Por que toda voz, no âmbito literário, é atribuída a um sujeito representado, e a um sujeito representado como cognoscente?

O problema da "imagem do homem" também é colocado por Everton Almeida Barbosa no texto "O narrador em Mikhail Bakhtin". Pode-se inquirir se a ênfase às relações entre autor e personagem não é inversamente proporcional à constituição de uma teoria do narrador, como figura que possuiria estatuto próprio, não redutível ao das outras duas figuras (ou seja, não equivalente nem à inserção do autor no texto, nem à mera personagem que narra). As hesitações e dificuldades de desenvolver tal figura não seriam tributárias da insistência em projetar, na literatura, a relação eu/outro (a qual, por mais matizada, configura inevitavelmente uma polaridade)? Tal relação é perscrutada por Fabrícia Wallace Rodrigues no texto "Uma estética bakhtiniana: o eu no outro e a definição do literário". A interrogação permanece ecoando: apesar de prevista a hibridação das vozes, o dialogismo, para ser reconhecido como tal, não exige que as vozes permaneçam identificáveis, diferenciáveis?

Similarmente à figura do narrador (ou, de modo mais preciso, de um "sujeito da enunciação literária"), outra figura possui grande relevância, justamente por sua presença difusa, na obra de Bakhtin. Trata-se da figura do leitor, interpelada por Janine Resende Rocha no texto "Razões do sentido na obra de Mikhail Bakhtin". Se o princípio do pensamento bakhtiniano, em conformidade com seu humanismo cognitivista, é o da identidade (em oposição, por exemplo, ao princípio do estranhamento, advogado pelos primeiros formalistas, e ao subjugo da identidade à soberania de outros fatores, como a linguagem), é pressuposta a forçosa identidade entre autor e leitor? A empatia – noção abordada no texto "A empatia e o riso: a propósito da unidade na obra de Mikhail Bakhtin", de Thiago de Souza Bittencourt Rodrigues – é, na experiência da leitura

literária, a relação dominante? O papel do leitor é simétrico ao do autor, à mera atualização de sentidos, de certo modo prevista no texto? Não há interesse em experiências de leitura estritamente negativas ou imponderáveis? Tal desinteresse explicaria o fato de Bakhtin não ter se dedicado ao estudo das vanguardas artísticas e de autores do alto modernismo, a obras que inviabilizam qualquer aproximação leitoral que não seja agônica e provocadoramente instável?

Em Bakhtin há uma noção abrangente, uma espécie de metacategoria, que abarca várias outras mas se desdobra segundo aspectos específicos, uma imagem imantadora do pensamento. É a noção de *fronteira* ou de *limiar*. Recebem especial atenção, ao longo de sua obra, as zonas fronteiriças entre culturas e entre épocas; as feições cronotópicas representadas, na literatura, por lugares de passagem, como os portais e as escadas; os pontos de contato, de interação – afirmadora, conflituosa ou redefinidora – entre consciências; a liminaridade interna e externa dos discursos. Os textos aqui reunidos têm em comum o objetivo de exercitar, na leitura crítica da obra bakhtiniana, justamente esse amplo sentido de *limiar*. Surgidos das discussões ocorridas na disciplina Seminário de Literatura e Outras Artes: A Teoria da Narrativa de Mikhail Bakhtin, por mim ministrada no primeiro semestre de 2010 junto ao Doutorado em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, são textos que perseguem a meta de incorporar, ao estudo do pensamento de Bakhtin, um senso de interpelação ativo. Assim buscam ler o teórico russo consonantemente à maneira como ele lia o escritor a que atribuiu a função de seu mais estimulante interlocutor: “Em Dostoiévski, o homem é sempre representado no limiar, ou, noutros termos, em *estado de crise*.”<sup>4</sup>

*Luis Alberto Brandão*

<sup>4</sup> BAKHTIN. Reformulação do livro sobre Dostoiévski, p. 347.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 359-366.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. xxxiii-xxxiv.

BAKHTIN, Mikhail. Apontamentos de 1970-1971. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 367-392.

BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 337-357.

# Imagens do mundo: notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin

Cleber Araújo Cabral

As reflexões sobre o espaço e o tempo perpassam praticamente todos os trabalhos de Mikhail Bakhtin. Tais categorias embasam a noção bakhtiniana de imagem artística que viabiliza sua poética histórica do romance. Vale ressaltar, entretanto, a carga valorativa atribuída a estes conceitos – sendo o espaço correlato à localização geográfica *concreta* e o tempo compreendido como fluxo *histórico* de acontecimentos. A tais qualificativos (concreto e histórico), são associadas noções como *material*, *corpóreo* e *visível*. Esse repertório de qualidades lastreia as investigações de Bakhtin sobre o romance, afiançando as condições necessárias para que o texto literário atue como instrumento de conhecimento do mundo e da história.

Em vários de seus textos, notadamente nos ensaios sobre o cronotopo e acerca do romance de formação, encontram-se menções à importância do processo de assimilação do tempo histórico e do espaço humano no texto literário. A fim de esboçar um entendimento sobre a importância, no pensamento de Bakhtin, das relações entre as categorias de espaço e tempo – esta última sempre associada ao *evento da ação humana*, ou, ainda, *ao evento da realidade como processo* – no advento de uma nova qualidade de apreensão do mundo como imagem, propõe-se, a partir do cruzamento de trechos de sua obra, elaborar uma reflexão crítica acerca do conceito de *cronotopo*.

Para tanto, faz-se uma leitura contrastiva de algumas premissas e atributos que caracterizam o cronotopo como imagem da realidade (e do tempo histórico). São cotejados, assim, os ensaios “Formas de tempo e

de cronotopo no romance” e “O romance de educação e sua importância na história do realismo”. A partir das formulações arroladas, pode-se insinuar, com base na hipótese de Ian Watt a respeito das relações entre a tradição filosófica realista e o desenvolvimento do realismo no romance,<sup>1</sup> que a poética histórica do romance, elaborada por Bakhtin, faria parte de um projeto mais amplo: o de uma teoria do conhecimento que se vale da arte literária como matéria para seu projeto filosófico – uma estética material embasada no estudo das condições de conhecimento do mundo e do ato ético.

## I. Cronotopo: caracterização crítica

*Espaço e tempo são constitutivos da realidade do universo.*

Bernard Piettre

*toda imagem de arte literária é cronotópica.*

Mikhail Bakhtin

Logo ao início do ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, é postulada a centralidade da categoria tempo para o estudo do desenvolvimento dos gêneros narrativos. À categoria tempo estariam subordinadas as categorias espaço e sujeito – compreendidas, de acordo com Bakhtin, como formas da realidade. Essas categorias são abordadas como imagens, que seriam configurações de conteúdos da realidade singular em devir, em processo de transformação. O termo *imagem*, na obra de Bakhtin, assume significados distintos, de acordo com o contexto e a especificidade das questões teóricas às quais remete. Neste caso, a imagem “não é nem um conceito nem uma palavra, nem uma representação visual, mas uma formação estético-singular realizada [...] o mundo temático dos eventos (o conteúdo formalizado)”.<sup>2</sup> Nas “Observações finais” do ensaio sobre o cronotopo, texto redigido em 1973, Bakhtin esclarece que, no contexto da análise cronotópica, a noção de imagem refere-se à “imagem

<sup>1</sup> WATT. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.

<sup>2</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 53-54.

artístico-histórica”.<sup>3</sup> Desse modo, em seu estudo de como tais formas se apresentam assimiladas e expressas no texto literário, Bakhtin busca apreender as condições do desenvolvimento de uma nova imagem da realidade do mundo representada, como consciência concreta, por meio da criação literária.

O referido ensaio se inicia com a proposição do conceito de cronotopo, o qual possibilitaria a compreensão do “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real” no texto literário, tendo como base a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais”. O conceito de cronotopo, elaborado por Einstein em sua teoria da relatividade, é transposto para os estudos literários “quase como uma metáfora” (mas não totalmente, como lembra o teórico) que expressa a indissolubilidade das noções de tempo-espaço. Desse modo, o cronotopo é caracterizado como “uma categoria conteudístico-formal [...] na qual o tempo [...] torna-se artisticamente visível”.<sup>4</sup>

Em seu texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, Bakhtin propõe, como tarefa principal da estética, “compreender o objeto estético sinteticamente no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação [...] compreender a forma como forma do conteúdo e o conteúdo como conteúdo da forma”. Sendo “um conteúdo dotado de forma”,<sup>5</sup> “o objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado (ou de uma forma artística plena de conteúdo)”.<sup>6</sup> Por *conteúdo*, o teórico entende “o mundo e seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético”,<sup>7</sup> sendo constituído por juízos éticos e elementos de reconhecimento cognitivo.<sup>8</sup> Já a *forma* abarcaria duas dimensões: composicional (que seria a organização do material verbal) e arquitetônica (a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos). A partir das citações acima, gostaria

<sup>3</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 361.

<sup>4</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 211.

<sup>5</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 69.

<sup>6</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 50.

<sup>7</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 35.

<sup>8</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 39-40.

de sugerir que o conceito de cronotopo, ao ser caracterizado como um sintagma conteudístico-formal, alude não só à revisão empreendida por Bakhtin dos pressupostos filosóficos que fundamentam espaço e tempo como categorias do conhecimento, mas, principalmente, à sua assimilação no campo semântico como imagens de conteúdos da realidade formalizados em significados temáticos ou figurativos – em imagens do mundo. Assim, no cronotopo artístico-literário, “ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto [...]. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”.<sup>9</sup>

Para Bakhtin, tempo e espaço são considerados categorias elementares, mas, diferentemente do estabelecido por Kant na estética transcendental, não seriam formas subjetivas apriorísticas, que atuariam como condições transcendentais do conhecimento – mas conteúdos materiais objetivos “da própria realidade efetiva”,<sup>10</sup> que determinam as condições de representação da experiência, delimitando, assim, as possibilidades de concretização artística. Aqui é possível notar ecos das teorias de Einstein, bem como das críticas feitas pelo físico a Kant. Para Einstein, tempo e espaço seriam “medidas de um sistema de coordenadas”,<sup>11</sup> “o tecido do mundo, a ‘teia-de-aranha’ do universo que determina o comportamento dos corpos”.<sup>12</sup> Em síntese: “espaço-tempo constituem um *continuum* [...] [Assim,] não se podem dissociar as coordenadas de um corpo no espaço desse mesmo corpo no tempo”.<sup>13</sup>

Nota-se, nessa última passagem, um dos pontos nodais do cronotopo, a indissociabilidade de espaço-tempo. Cabe, porém, ressaltar a inversão operada por Bakhtin. Se para Einstein o problema da natureza do espaço era essencial, sendo o espaço “concebido como um lugar de ação de um campo [de forças, no caso, gravitacionais]”,<sup>14</sup> para Bakhtin interessam

<sup>9</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 211. Grifos meus.

<sup>10</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 212.

<sup>11</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 118.

<sup>12</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 120.

<sup>13</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 117.

<sup>14</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 110.

os tempos da realidade *do* mundo (o tempo físico dos acontecimentos *no* mundo, o tempo histórico da cultura, o tempo biográfico do homem). Assim, coloca-se a pergunta pelo lugar de ação no qual se desenrolam os eventos da realidade/mundo – local esse constituído pelas relações entre o transcorrer irreversível do tempo, a cultura e a marcha da consciência pela história. Novamente, o diálogo com Einstein: se para o físico “*não há um tempo universal comum, mas tempos diferentes*, ou relógios diferentes, conforme os sistemas de coordenadas”,<sup>15</sup> cabe lembrar que o cronotopo auxilia a apreender os “fenômenos de tempo profundamente variados [as heterocronias]”,<sup>16</sup> que se vislumbram no processo histórico-literário.

Ao renovar as condições do entendimento de tempo e espaço, tomando-os como realidades materiais, Bakhtin cria as condições necessárias para o entendimento renovado das relações entre o romance realista e a concepção de realidade ‘enriquecida’ que emerge no século XVIII com Goethe. Dessa forma, estabelecem-se os fundamentos para uma teoria do conhecimento embasada em um modelo de totalidade real do mundo na representação realista da experiência vinculando, desse modo, o contexto cultural (a realidade histórica do mundo representante) à imagem artística (o mundo representado). Portanto, o tempo passa a ser considerado não como idealidade abstrata, mas *como sendo* representação da realidade material imediata, como evento concreto, configurando-se enquanto “um tempo medido pela construção”.<sup>17</sup> Já o espaço seria uma espécie de contexto de referências imantado por qualidades temporais, um palco de ambiência geograficamente real onde ocorrem as ações das personagens. Dessa maneira, o texto literário é visto por Bakhtin como um tesouro de imagens da experiência – e o cronotopo seria o operador analítico que viabilizaria a sondagem do modo pelo qual a teia-dos-eventos da realidade histórica é assimilada pela linguagem por meio da representação literária.

## **II. Ver os tempos no espaço: ler por imagens poéticas a formação histórica do homem**

<sup>15</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 119. Grifos meus.

<sup>16</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 212.

<sup>17</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 316.

De acordo com o tradutor Paulo Bezerra, nas notas referentes ao ensaio “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, podem-se observar

três fatores fundamentais da formação desse romance e, respectivamente, os aspectos fundamentais da pesquisa de Bakhtin: 1) a nova *imagem do homem* (a imagem em formação, o “herói não-pronto”); 2) a mudança radical do quadro espaço-temporal do mundo; 3) a pluralidade do discurso no romance (a “pluralidade de línguas” no romance, a representação do mundo heterodiscursivo).<sup>18</sup>

Considerando que “o estudo do tempo e do espaço no romance gerou a teoria do cronotopo”,<sup>19</sup> ao cotejar as considerações feitas anteriormente sobre o cronotopo (1934-1935) com as que se encontram no texto sobre o romance de educação (1936-1938), reforçam-se e se evidenciam os temas do projeto de poética histórica bakhtiniana:

O tema central do nosso trabalho são o espaço-tempo e a imagem do homem [em formação] no romance. O nosso critério é a assimilação do tempo histórico real e do homem histórico nesse tempo [...] [Pois] toda tarefa histórica só pode ser resolvida com base em um material histórico concreto [...] Daí nosso tema mais concreto e especial – a imagem do homem em formação.<sup>20</sup>

Assim, para estabelecer sua classificação tipológica das modalidades do romance, Bakhtin se volta para a temática da “formação substancial [da imagem] do homem” em seu desenvolvimento.<sup>21</sup> Considerando os exemplos<sup>22</sup> do romance de educação arrolados, o teórico ressalta que

<sup>18</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 440.

<sup>19</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 440.

<sup>20</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 217.

<sup>21</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 218.

<sup>22</sup> Bakhtin expõe, em ordem cronológica (da Antiguidade greco-latina à Modernidade), os protótipos dessa modalidade de gênero. Vale ressaltar que os autores que ocupam posição específica no desenvolvimento do romance realista de formação são, de acordo com os pressupostos de Bakhtin, Rabelais e Goethe, visto que se ocuparam da tarefa de construir a imagem do homem em crescimento com base no tempo histórico. Para esclarecimentos, ver BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no

sua proposta de caracterização do romance de educação se baseia nas “diferenças vinculadas à relação desses romances com o realismo, particularmente com o tempo histórico”.<sup>23</sup> A diferenciação das duas modalidades do romance de educação examinadas por Bakhtin – uma na qual a personagem central, bem como as demais grandezas (espaço e tempo), é uma *grandeza constante*, estática, e outra, na qual a personagem seria uma *grandeza variável*, uma unidade dinâmica –, é ocasionada pelo grau de interiorização do tempo histórico real. No primeiro tipo,

a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. [...] O mundo presente e estável [...] exigia do homem certa adaptação a ele [...] *Formava-se o homem, e não o próprio mundo*: o mundo, ao contrário, era um imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento.<sup>24</sup>

A esse romance de formação, no qual não se percebe a emergência de uma nova imagem de homem, contrapõe-se o segundo tipo, no qual “a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico”.<sup>25</sup> De acordo com Bakhtin, romances como *Gargântua e Pantagruel* e *Wilhelm Meister* tratam, precisamente, da narrativa-imagem de formação histórica do homem. Neste tipo de romance realista de formação, “os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora”<sup>26</sup> são abordados “não como o objeto de uma descrição estática, mas como o objeto de uma narrativa dinâmica”.<sup>27</sup>

Morson e Emerson, em seu estudo sobre Bakhtin, propõem que “na literatura e na cultura em geral, o tempo é sempre histórico e biográfico, e o espaço é sempre social; assim o cronotopo na cultura deve ser definido

---

romance, p. 217-224.

<sup>23</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 218.

<sup>24</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 221. Grifos meus.

<sup>25</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 221. Grifos meus.

<sup>26</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 222.

<sup>27</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 356.

como um *campo de relações históricas, biográficas e sociais*".<sup>28</sup> Por esse viés, a unificação das categorias *tempo e espaço parece remeter à* assimilação de características de um contexto *histórico-social, tornando-o visível e reconhecível, como um campo de experiências, na linguagem literária*. Em suas "Observações finais" sobre o ensaio do cronotopo, após enumerar tipos recorrentes de motivos cronotópicos<sup>29</sup> no decorrer da história do romance, Bakhtin reitera que "a arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões".<sup>30</sup> O repertório de cronotopos tipologicamente estáveis (ou imagens visuais estáveis) analisado por Bakhtin consiste em: estrada (encontro/desencontro/convergência de trilhas); castelo (saturação do passado histórico); salão-sala de visita (miniatura de relações sociais); cidade provinciana/vila (tempo idílico/cíclico), metrópole (tempo de transformação); soleira, escada, antessala, corredor, rua, praça (limiar/estado de passagem/transição). A estes temas e figuras, somem-se, ainda, os cronotopos do autor e leitor. Desta forma,

o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos [...] gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária.<sup>31</sup>

A imagem artístico-literária, tida como sinônimo de realidade histórica "viva", adquire o valor de documento ontológico, viabilizando o que parece ser o projeto de uma teoria do conhecimento embasada na *emergência* de um *sentimento realista do tempo* no gênero romance.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 388.

<sup>29</sup> Para um detalhamento dos valores cronotópicos associados às imagens mencionadas, ver BAKHTIN. *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, p. 349-362.

<sup>30</sup> BAKHTIN. *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, p. 349.

<sup>31</sup> BAKHTIN. *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, p. 356.

<sup>32</sup> BAKHTIN. *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, p. 316. Para maiores esclarecimentos sobre a emergência do sentimento realista do tempo, ver BAKHTIN. *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, p. 206-256 e MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 425-430. Sobre o despertar do sentimento de tempo, ver também, BAKHTIN. *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, p. 226. A respeito da visão do tempo em Goethe e sua relação com a emergência do

O termo *emergência* é empregado por Bakhtin em seu ensaio sobre o romance de educação para caracterizar o advento de uma consciência de apreensão do tempo – que atua como fator transformador da imagem do herói. Em sua proposta de estudo da história do romance de formação, Bakhtin estabelece, como critério norteador de sua tipologia do romance, a divisão em “romances sem emergência” (a imagem do herói carece de desenvolvimento, caso do romance de viagem e biográfico) e em “romances de emergência” (onde ocorre a transformação/desenvolvimento do herói, como o idílico-cíclico, o *bildungsroman*, os didático-pedagógicos e os romances de emergência histórica ou romances realistas).

Desse modo, podemos dizer que, concomitantemente ao advento do romance realista de formação no século XVIII, observa-se, com o *Laocoonte* de Lessing, a emergência de uma “educação estética do olhar” que torna possível a visualização dos reflexos do tempo na linguagem. Ao abordar o problema da assimilação da realidade histórica, Lessing formula o princípio de cronotopia geral da imagem artístico-literária, que, conforme Bakhtin, rege a

imagem da arte temporal que representa os fenômenos espaciais e sensoriais no seu movimento e na sua transformação [que] [...] serve para assimilar a verdadeira realidade temporal (até um certo limite, histórica) e [...] permite refletir e introduzir no plano artístico do romance os momentos essenciais dessa realidade.<sup>33</sup>

A partir do exposto, para o teórico russo, o século XVIII, “o mais abstrato e anti-histórico, em realidade, foi a época da concretização e da visualização do mundo novo e real e de sua história”.<sup>34</sup> Dessa maneira, o advento do “sentimento do tempo na natureza e na vida humana” decorre de uma ideia de educação estética do homem pautada no olhar e na visibilidade – na “capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos)”.<sup>35</sup> Assim, ao pensar o cronotopo, pensa-se a relação

---

sentimento de tempo e o processo de condensação do mundo em realidade histórica, ver BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 244-249.

<sup>33</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 356.

<sup>34</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 247.

<sup>35</sup> BAKHTIN. O romance de educação e sua importância na história do realismo, p. 224.

indissolúvel entre a emergência de uma consciência a respeito das dinâmicas do tempo histórico e o reconhecimento dos indícios de transformação do mundo a partir da ação criadora do homem.

Desse modo, ao associarmos o problema da assimilação do tempo-espço históricos no romance, tal como formulado por Bakhtin, com a hipótese de Ian Watt, de que “a tradição realista na filosofia suscitou o realismo no romance”,<sup>36</sup> podemos pensar a poética histórica bakhtiniana como uma epistemologia filosófica centrada no processo histórico de transformação das coordenadas da representação – de uma concepção de caráter universalizante, tributária de uma idealidade poética abstrata, de matriz clássica, para uma concepção realista, voltada para a descrição de casos particulares e concretos. Se a tradição realista na filosofia origina-se de uma tentativa obstinada de atingir o conhecimento da verdade humana por meio da transcrição da vida real em referências objetivas, Bakhtin teria tentado elaborar sua “epistemologia do ato” como um esforço de apreender a experiência histórica apresentada em sua manifestação literária. Ao tentar investigar e relatar a particularidade da experiência, o romance atuaria como transmissor do conhecimento dos eventos e das ações – fato que o torna condição cognitiva para uma teoria do conhecimento ético baseada na percepção da historicidade nele veiculada.

Ao considerarmos a semelhança do método postulado pelo realismo filosófico (o estudo de casos individuais e particulares da experiência) e o problema epistemológico da correspondência entre a obra literária e a realidade<sup>37</sup> a qual ela imita (ou da assimilação de aspectos do mundo representado pelo mundo representante, em termos bakhtinianos), parece plausível dizer que a teoria do cronotopo, em certa instância, seria tributária da tradição filosófica realista. Não por acaso, tal método encontra no romance de realismo formal o objeto privilegiado em sua tarefa de observar: a particularização de referências do tempo, a especificação (ou ambientação) do espaço e a individuação das consciências das personagens. Tendo como base o diálogo entre a literatura e a história, o cronotopo atua como um operador que auxilia vislumbrar as condições em que a imagem

<sup>36</sup> WATT. *A ascensão do romance*, p. 30.

<sup>37</sup> WATT. *A ascensão do romance*, p. 15-16.

literária evoca e atualiza aspectos histórico-sociais em suas particularidades concretas. Ora “lupa reveladora do pormenor característico do texto único, [ora] óculo adequado à visão distanciada”<sup>38</sup> – eis a natureza bifocal e dialógica da cronotopia das imagens poéticas.

### III. O cronotopo como porta epistemológica

*para entrar na nossa experiência [...], esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer [...] uma forma sêmica audível e visível por nós. [...] qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos.*

Mikhail Bakhtin

Convém procedermos à recapitulação das questões elencadas, a título de síntese: em sua análise histórica da formação do romance como gênero que expressa a complexidade do mundo, Bakhtin está interessado na concepção de realidade vigente em cada período de desenvolvimento do gênero, e no modo como essa imagem do mundo representado pelo texto literário deixa de ser uma consciência abstrata para se tornar consciência concreta, adquirindo determinidade geográfica e intelegibilidade histórica. Desse modo, a cada nova consciência das temporalidades, corresponderia outra imagem de mundo – e a elaboração de uma nova imagem do ser. Considerando que o tempo indica movimento e, portanto, um evento dinâmico, assim coloca-se a questão da alteração da identidade das personagens, do processo de sua transformação – e, concomitante a esse processo, é possível ver a riqueza e a singularidade de uma nova relação com o novo mundo.

Destarte, ao determinar tempo e espaço como coordenadas objetivas, e não mais como formas ideais e absolutas que fundamentam a experiência, o cronotopo atua como uma das proposições-chave que fundamentam a estética material bakhtiniana. Tendo como fio condutor o problema da assimilação do tempo histórico pela linguagem literária (o problema da assimilação da realidade histórica na imagem poética), coloca-se o tema da “diferença entre o tempo que representa e o tempo que é representado”. Se, de acordo com Bakhtin, o autor-criador “pinta o mundo”, surge uma

<sup>38</sup> FERNANDES. Cronótopo.

questão: “de que ponto espaço-temporal observa o autor os acontecimentos por ele representados?” De sua “contemporaneidade inacabada em toda a sua complexidade [...] encontrando-se ele mesmo como que numa tangente da realidade representada”,<sup>39</sup> estabelecendo uma relação dialógica do tempo passado com o presente, no qual aquele se renova neste.

Ao que se pode perceber, tendo como fundamento as bases conceituais utilizadas para criar o cronotopo como operador teórico, Bakhtin objetivava, por meio da atribuição de materialidade concreta à realidade do tempo-espaço, transpor o fosso criado pelo empobrecimento da realidade e do ser resultantes da crítica iluminista e do idealismo kantiano – a separação entre matéria e consciência/espírito, que tornava o espaço e o tempo formas universais *a priori* da experiência. Ao recorrer às críticas feitas por Einstein às concepções kantianas de espaço e tempo, tomando-as como conteúdos da realidade material, Bakhtin, aparentemente, incorre no mesmo “realismo ingênuo” que Einstein. Apesar das consequências epistemológicas de tal perspectiva analítica (que aponta na direção de um empirismo pré-científico), parece mais interessante concebermos criticamente o realismo ingênuo bakhtiniano como uma postura “talvez discutível do ponto de vista filosófico, mas que se mostra fecunda [em razão de seus desdobramentos posteriores]”.<sup>40</sup>

A fim de concluir estas notas de leitura sobre o cronotopo, a genealogia do sentimento de tempo, tal como proposta por Bakhtin, parece pretender se pautar em um modelo de realidade (e do gênero romance) que seria, supostamente, o único capaz de expressar a complexidade do mundo da vida em seus devires. Pelo que se pode entrever em sua poética histórica, o modelo de arte valorizado por Bakhtin provém de uma realidade material idealizada, “quase ingênua”, na qual seria possível vislumbrar indícios das várias forças configuradoras da teia-do-mundo (as temporalidades da cultura erudita, da cultura popular, do político, as contradições socioeconômicas, o tempo biográfico dos autores) atuantes em um dado contexto histórico. Tomando a noção de *corpo* como correlata à imagem do homem, podemos dizer que esta seria a lente (ou caleidoscópio) que

<sup>39</sup> BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 360.

<sup>40</sup> PIETTRE. O tempo, idealidade ou conceito?, p. 119.

permitiria conceber como essas várias temporalidades se sedimentam no espaço, revestindo-o de significações. Como base material para o conhecimento cronotópico, o corpo seria, portanto, a porta para o arquivo das imagens do mundo exibidas no livro por vir da história.

## Referências

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. p. 211-362.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 202-259.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Chronotope. *Theory, Culture and Society*, London, v. 23, n. 2-3, p. 133-134, Mar.-May 2006. (Problematizing Global Knowledge).
- BRANDÃO, Luis Alberto. Notas a contrapelo de imagens e espaços: Bachelard, Bakhtin, Benjamin. In: CASA NOVA, Vera (Org.). *Ética e imagem*. 2009. No prelo.
- FERNANDES, Isabel. Cronótopo. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=868&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=868&Itemid=2)>. Acesso em: 3 jun. 2010.
- KANT, Immanuel. A Estética transcendental. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 60-87.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- PIETTRE, Bernard. O tempo, idealidade ou conceito? In: \_\_\_\_\_. *Filosofia e ciência do tempo*. Tradução de Maria Antonia Pires de C. Figueiredo. Bauru: Edusc, 1997. p. 85-106.
- WATT, Ian P. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

# **Diálogo, consciência e alteridade: notas sobre a teoria do romance de Mikhail Bakhtin**

Maria Elvira Malaquias de Carvalho

O livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicado pela primeira vez em 1929, apresentou ao panorama dos estudos literários uma peculiar e inovadora abordagem da obra artística, ou do romance em especial, que logo repercutiu sobre grande parte da crítica do século XX. Trata-se, sem dúvida, do mais importante estudo de Mikhail Bakhtin, pensador de vasta erudição e cultura filosófica, cuja produção pode ser, de um lado, tomada como dissidente e, de outro, como continuadora do movimento denominado formalismo russo.

Em seu conjunto, o legado deixado por Bakhtin permite que o reconhecemos como um dedicado teorizador do romance, o gênero literário que decidiu estudar com maior agudeza de reflexões conceituais e mais profundas indagações ético-filosóficas. Um dos traços que caracterizam a escrita e o pensamento de Bakhtin é sua capacidade de criar noções que, aparentemente, não se definem de modo isolado ou autônomo, uma vez que reaparecem ao longo de sua obra, para serem questionadas ou revalidadas. Termos como *diálogo*, *consciência* e *outro*, vastamente empregados em sua produção bibliográfica, tendem a operar como conceitos-chave: eles se aproximam quase analogicamente, esboçando uma rede conceitual que atua à maneira de um sistema.

A tese do dialogismo, desenvolvida em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ampara-se no debate sobre a relação entre o autor e o herói do romance, e altera o quadro semântico que Bakhtin havia construído em um texto anterior, também da década de 1920, chamado "O autor

e a personagem na atividade estética”.<sup>1</sup> Embora este seja um trabalho inconcluso e de difícil leitura, dada sua complexa dicção e sua proposta de formular um corpo de ideias que chegue a constituir algo da ordem de uma filosofia geral da estética, percebe-se que Bakhtin parte das categorias do autor e da personagem para montar sua teoria do romance, que culminará no livro de 1929.

Neste estudo sobre Dostoiévski, vemos a defesa de uma nova concepção de autoria e uma reinterpretação da relação entre o autor e a personagem. É lançado o conceito de *dialogismo*, o qual, em sentido lato, diz respeito não somente a elementos da estrutura romanesca ou a procedimentos discursivos que Bakhtin atribui à narrativa dostoiévskiana, mas também a uma concepção de mundo que abarca tanto as relações humanas como as práticas sociais. Dostoiévski é saudado como o primeiro artista a descobrir ou a fazer uso da polifonia no concerto geral das vozes que compõem o romance.

As noções de dialogismo e polifonia surgem de modo quase simultâneo (“O romance polifônico é inteiramente dialógico”,<sup>2</sup> escreve Bakhtin), mas não é exatamente fácil conceitualizá-las, pois há frequentes nuances de distinção entre elas. Pode-se compreender o dialogismo como categoria maior ou menor que a polifonia, já que existem diferentes níveis de diálogo. O romance polifônico, criado por Dostoiévski, caracteriza-se pela independência e virtual autonomia da voz da personagem em relação à voz do autor. Dito de outro modo, no romance polifônico, ainda que não se possa falar de anulação da instância autoral, há um notável enfraquecimento da posição do autor.

Por onde quer que se busque compreender o diálogo, esbarramos invariavelmente com a onipresença da consciência, de tal modo que não é possível definir um conceito sem se remeter ao outro. Sabe-se, todavia, que no romance dito polifônico o autor não representa diretamente a personagem, e sim a sua autoconsciência. Por conseguinte, é viável o surgimento de um fenômeno que Bakhtin chama de “grande diálogo”, no qual as personagens e o autor são todos tomados como sujeitos cognoscentes,

<sup>1</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 3-192.

<sup>2</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 42.

isto é, como sujeitos de suas próprias consciências.

Há diálogos que se passam entre consciências, mas também há diálogos dentro de apenas uma consciência, como sucede no microdiálogo interior de Raskólnikov. Tudo isso é possível porque “Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo”.<sup>3</sup> Relações dialógicas não ocorrem em toda a parte, como bem retifica a formulação acima, mas apenas nas manifestações da vida humana consideradas conscientes e racionais. Toda a tese do dialogismo se sustenta, por princípio, nos domínios da racionalidade e da afirmação do poderio da consciência, e despreza o papel que os subterrâneos da mente e o inconsciente poderiam porventura desempenhar no universo ficcional de Dostoiévski.

Categoria estruturante para o pensamento bakhtiniano, a consciência fundamenta as reflexões sobre a relação entre o autor e a personagem, como se observa tanto em *Problemas da poética*, como no já citado trabalho inconcluso que antecede o famoso livro. Em “O autor e a personagem na atividade estética”, Bakhtin diferencia as funções executadas por estas duas entidades da seguinte forma: “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma”.<sup>4</sup> Logo, o autor ocupa uma posição exterior à personagem, fenômeno nomeado como exotopia, dado que ele, o autor, necessariamente onisciente, segundo esta concepção, tem o privilégio de conhecer integralmente a personagem e de possuir, por isso mesmo, um excedente de visão e de conhecimento sobre esta última.

Já no texto sobre Dostoiévski, ainda que o paradigma anterior do *rapport* entre o autor e o herói do romance se descaracterize para dar lugar ao surgimento do dialogismo, Bakhtin não abre mão de sua noção de ativismo do autor como padrão cognoscitivo que gere, por assim dizer, toda sua teoria do romance. A diferença entre as duas concepções de

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 42.

<sup>4</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 11.

autoria reside no fato de que, no romance monológico, o autor não fala com a personagem, mas sobre a personagem. Esta é, portanto, um *ele* em relação à instância autoral. No romance polifônico, por sua vez, o autor não fala do herói, mas com o herói, o que quer dizer que a personagem se torna um *tu* frente ao autor.

Nos fragmentos da "Reformulação do livro sobre Dostoiévski",<sup>5</sup> escritos mais tarde, na década de 1960, Bakhtin reitera que "o autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial".<sup>6</sup> Todo o elogio do dialogismo tem como fundamento um problema que precisa ser enfrentado, a saber, o problema da reificação das relações humanas e da "*desvalorização coisificante* do homem".<sup>7</sup> Permitir que a personagem seja tratada como um *tu*, e não mais como um *ele* ou um *isso*, e conceder a ela a liberdade de seu próprio discurso e o manejo de sua consciência individual, são inovações estéticas que ressaltam a luta de Dostoiévski contra a reificação do homem no advento do capitalismo. "Uma coisa é o ativismo (*aktívnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*",<sup>8</sup> distingue Bakhtin, enfatizando o salto da nova posição axiológica do autor, comparada ao paradigma anterior.

Tanto a consciência como o diálogo são considerados um tipo de atividade não finalizável. Existe um processo contínuo de diálogo entre o eu e o outro, ou entre o autor e a personagem, se preferirmos usar apenas as categorias da narrativa. Trata-se, portanto, de um diálogo em andamento. Quanto à consciência, não se pode perceber nela nenhum princípio ou fim que a determine; ela é infinita e está descolada do nascimento e da morte do homem. "O princípio e o fim estão situados no mundo objetivo (e objetificado) para os outros e não para o próprio conscientizante".<sup>9</sup> Além da premissa de que somente o outro é capaz de prover a consciência

<sup>5</sup> BAKHTIN. *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, p. 337-357.

<sup>6</sup> BAKHTIN. *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, p. 339. Grifos do autor.

<sup>7</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 62-63. Grifos do autor.

<sup>8</sup> BAKHTIN. *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, p. 339. Grifos do autor.

<sup>9</sup> BAKHTIN. *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, p. 345.

humana de finitude ou acabamento, a principal informação que deve ser retida é que a consciência é essencialmente dialógica e plural. Surge aqui a necessidade de refletirmos sobre as condições em que se desenvolve a retórica da alteridade em Bakhtin e de que maneira ela auxilia as formulações sobre o autor e o herói, seja no romance monológico, seja no romance polifônico.

De saída, o leitor se vê às voltas com um intrigante desafio: compreender exatamente o que Bakhtin quer dizer quando utiliza o termo *outro* em suas várias ocorrências, haja vista ser este um dos conceitos mais importantes do campo das humanidades. Os comentaristas da obra bakhtiniana não parecem se deter mais atentamente sobre o exame deste conceito específico, não obstante a retórica da alteridade produzida pelo pensador russo ter contaminado diversos tipos de práticas discursivas no interior dos estudos literários e dos estudos culturais, no decorrer das últimas décadas do século XX até os dias de hoje. Termos de extração bakhtiniana como *hibridismo*, *fronteira*, *diálogo* etc. sofreram rápida expansão pelos domínios acadêmicos, mas agora caminham dentro dos inócuos e previsíveis circuitos de sua banalização.

De qualquer modo, permanece a incógnita sobre a definição do conceito de *outro* e sua localização na consciência, ou diante dela. Questionar sobre o outro é, na verdade, questionar sobre o próprio eu, isto é, sobre a concepção de homem ou de sujeito que Bakhtin esboça construir, ao falar das posições axiológicas no contato dialógico. Muitas vezes se percebe que o movimento para o outro não significa perda de si, como se poderia concluir apressadamente; pelo contrário, é este movimento de solicitude do outro ("O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo"<sup>10</sup>) que resguarda o indivíduo de se fundir com este último, impedindo que haja perdas de ambos os lados.

Julia Kristeva, uma das primeiras intérpretes de Bakhtin na Europa Ocidental, é responsável pelo prefácio da tradução francesa do livro sobre Dostoiévski, publicada em 1970.<sup>11</sup> A diferença inconciliável entre a abordagem bakhtiniana e o pensamento formalista, de acordo com Kristeva, pode

<sup>10</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 180.

<sup>11</sup> KRISTEVA. *Une poétique ruinée*, p. 5-21.

ser sentida nas respectivas concepções de linguagem presentes em cada caso. *Problemas da poética* estaria inaugurando todo um debate sobre o *discurso*, o *enunciado* e a *enunciação*, conceitos até então inexistentes. A partir deste vazio epistemológico que a ciência da época oferecia a Bakhtin, a autora argumenta que se pode vislumbrar em sua obra uma noção de linguagem baseada no sujeito, o que colocaria em questão as categorias que a linguística e a poética clássica dispunham, já que eram, sobretudo, categorias da língua e abstraíam o papel do sujeito no sistema de signos.

Um dos principais limites que Kristeva verifica na tese bakhtiniana é justamente a falta de uma teoria do sujeito, o que não a impede, curiosamente, de interpretar certas lacunas do texto de Bakhtin como “proposições aproximativas e imprecisas, mas plenas de intuições, que pressentem a intervenção freudiana e o lugar que ela concederá ao desejo do outro”.<sup>12</sup> Não estaríamos mais diante do sujeito cartesiano, “possuidor de seu discurso, idêntico a si mesmo e se representando nele”.<sup>13</sup> Apesar de admitir expressamente que “o livro não comporta nenhuma referência à psicanálise”,<sup>14</sup> Kristeva defende, na tese de Bakhtin, a divisão do sujeito, o qual passa agora a ser constituído por seu outro. Segundo ela, “o dialogismo será o termo que designa esta dupla pertença do discurso a um ‘eu’ e ao outro, este *Spaltung* do sujeito [...] esta topologia do sujeito em relação ao ‘tesouro de significantes’ (Lacan) exterior a si”.<sup>15</sup>

Eis aí uma leitura tão confiante quanto tendenciosa do psicologismo rudimentar e incipiente que Bakhtin sempre demonstrou. Julia Kristeva aposta na emergência de um sujeito cindido pelo outro, descentrado em relação a seu desejo e à sua linguagem, o qual substitui um sujeito uno e pleno. Mas a obra de Mikhail Bakhtin não permite, de modo algum, que assinalemos tal mudança de paradigma. Isto se dá, em primeiro lugar, porque o sujeito, ou a subjetividade, em sentido mais amplo, não faz

<sup>12</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 9.

<sup>13</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 12-13.

<sup>14</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 13.

<sup>15</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 13. O termo alemão *Spaltung*, que quer dizer ‘divisão’, ‘ruptura’, ‘cisão’, foi utilizado por Freud para falar da clivagem do eu (*Ichspaltung*) no inconsciente. Posteriormente, é retomado por Lacan em sua teoria da divisão do sujeito em relação ao outro, lugar do significante.

parte do leque de preocupações conceituais ou filosóficas do autor. (No máximo, há em Bakhtin uma tentativa de teorização sobre a intersubjetividade, que transcorre, entretanto, dentro de um campo epistemológico mais propriamente cultural que psicológico). Em segundo lugar, porque a sexualidade e o erotismo tampouco são temas que entrem na constituição do pensamento bakhtiniano. Desejo não é sequer uma palavra que apareça em seu vocabulário.

Bakhtin descreve a personagem de Dostoiévski como uma função infinita, como um ser que, em nenhum momento, coincide consigo mesmo. No entanto, essa não coincidência do herói consigo próprio não é o bastante para que tomemos o texto de Dostoiévski como “explorador da divisão do sujeito e da fuga de seu desejo do(de) significante(s)”.<sup>16</sup> Todas as personagens de Dostoiévski lidam forçosamente com uma ideia grandiosa e não resolvida. O sujeito, capaz de se autorrefletir, produz imagens contraditórias de si, de modo que é dentro dos limites da própria racionalidade que se verifica tal desacordo do homem consigo mesmo.

Kristeva também comenta a noção de voz em Bakhtin. Para ela, não se trata mais de uma “*phoné* oriunda dos textos gregos e que coincide com o seu sujeito: é uma *phoné* desamparada que perdeu sua verdade e se aflige pelo lugar de sua emissão”.<sup>17</sup> Essa reivindicação da perda da autoridade do discurso deve ser melhor esclarecida. A orientação dialógica interna na relação entre o autor e a personagem, tal como exposta em *Problemas da poética de Dostoiévski*, não compreende a fusão de vozes entre ambas as instâncias. O modelo dialógico de Bakhtin ainda prevê que as vozes sejam identificadas às personagens que as emitiram, isto é, supõe-se que tal correspondência seja possível. As vozes devem ser atribuídas a agentes específicos e não a enunciados soltos ou despersonalizados. Assim, é um pouco radical comparar o que acontece em Dostoiévski, um romancista realista do século XIX, com as experimentações da literatura moderna e contemporânea, nas quais, às vezes, a impossibilidade de se definir a pertença exata de vozes a personagens ou a narradores pode dar origem a clamores do tipo “escrita órfã”, “discurso sem o pai” etc. que

<sup>16</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 16.

<sup>17</sup> KRISTEVA. Une poétique ruinée, p. 14.

tendem a questionar ou mesmo anular a responsabilidade do autor diante do acontecimento da obra.

Foi dito que a consciência deve ser tomada como categoria estruturante em Bakhtin. "A consciência é muito mais terrível do que quaisquer complexos inconscientes",<sup>18</sup> declara o autor em seus escritos tardios. A afirmação é serena e taxativa. Para Bakhtin, importam tão-somente os abismos da consciência racional, cuja complexidade é decerto fascinante. Dialógica e plural, a consciência hospeda e ativa os movimentos de desacordo consigo própria. Talvez valha a pena mencionar brevemente o fato de que houve, nos primórdios da teoria do romance de Bakhtin, uma pequena digressão sobre elementos da ordem da irracionalidade e da religião que compunham o quadro de relações descritas entre o eu e o outro. Trata-se da noção de *ritmo*, que surge em "O autor e a personagem na atividade estética".<sup>19</sup>

Sem nos remetermos ao debate filosófico que Bakhtin empreende naquele contexto, entendemos o ritmo como um estado de não consciência. Isto é, se a consciência, em sua plenitude, é por si só um ato, o ritmo constitui o seu repouso. "O livre-arbítrio e o ativismo são incompatíveis com o ritmo [...] A existência ritmada 'visa a uma finalidade sem fim', o fim não é escolhido, discutido, não há uma responsabilidade pelo fim".<sup>20</sup> Este lugar onde reina a passividade, onde não há diálogo, onde não há responsabilidade e onde não há tampouco ato criador, vincula-se às "forças situadas fora da consciência" (o segredo, o silêncio, a loucura, a violência, o prodígio, o azar, o gratuito), as quais Bakhtin voltará a citar posteriormente na "Reformulação do livro sobre Dostoiévski".<sup>21</sup> O homem não pode apreender o ritmo, pelo contrário, só pode ser possuído por ele, como se estivesse embriagado ou sob efeito de narcóticos; por isso, "é impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo".<sup>22</sup>

Um estudo mais aprofundado sobre a noção de ritmo poderia elucidar

<sup>18</sup> BAKHTIN. Reformulação do livro sobre Dostoiévski, p. 343.

<sup>19</sup> BAKHTIN. O ritmo, p. 102-120.

<sup>20</sup> BAKHTIN. O ritmo, p. 109.

<sup>21</sup> BAKHTIN. Reformulação do livro sobre Dostoiévski, p. 353.

<sup>22</sup> BAKHTIN. O ritmo, p. 109.

questões relevantes sobre a relutância da teoria bakhtiniana contra o inconsciente humano. Resta destacar, contudo, que o ritmo constitui a mais importante, ou talvez única, concessão de Bakhtin a reunir argumentos que levem em conta a relação entre o eu e o outro em circunstâncias que fogem ao controle da consciência. É possível dizer, finalmente, que o ritmo deve ser lido como uma antinoção para Bakhtin, na medida em que é uma categoria não produtora para sua teoria do romance, considerados tanto o universo monológico quanto o universo dialógico.

O ritmo ameaça toda a epistemologia construída em torno da ideia de consciência como dominante da representação. Ele põe em risco a viabilidade do próprio contato com a alteridade, pois institui a “solidão altiva e a resistência ao outro”, traçando ao seu redor o “círculo infrangível” do eu para mim mesmo.<sup>23</sup> Além disso, o ritmo representa um grande perigo para a sustentação do conceito de ativismo da (auto)consciência, porque sugere um abandono, uma diluição inteira na existência, um puro existir, em que o eu se torna um participante obscuro e espontaneamente passivo. Em consequência, a debilidade ou a pouca precisão desta noção se deve, provavelmente, ao fato de que, significando uma negação da criatividade e do ativismo da consciência, o ritmo pode pressupor um estado em que não há autor.

Não sabemos se Bakhtin se deu conta dessas aberturas especulativas que sua teoria desenhava. A lição que permanece, depois da leitura de *Problemas da poética de Dostoiévski*, é a de que estamos diante de uma grande obra, cujo ponto de reflexão é o homem e sua relação com a consciência, palco onde acontece o diálogo com o outro, o exercício do ato criador e a garantia da responsabilidade do ser. Duvidar do poder da consciência é colocar em questão praticamente todos os operadores conceituais que sustentam, direta ou indiretamente, a teoria do romance de Mikhail Bakhtin .

<sup>23</sup> BAKHTIN. O ritmo, p. 109.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. O ritmo. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 5. ed. rev. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 102-120.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 5. ed. rev. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. rev. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 5. ed. rev. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 337-357.

KRISTEVA, Julia. Une poétique ruinée. In: BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Tradução de Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970. p. 5-21.

# O narrador em Mikhail Bakhtin

Everton Almeida Barbosa

É possível ver, nos textos iniciais de Bakhtin, a tônica que caracterizará muito de sua produção posterior. Seu método consiste em separar elementos, categorias, planos, para em seguida tratar da reciprocidade e da interpenetração entre eles. É assim em *Arte e responsabilidade*, em que trata das relações entre arte e vida. Bakhtin tem uma grande preocupação em privilegiar o homem e sua participação responsável em todos os eventos da vida. É o homem quem pensa, quem produz conhecimento, quem ama, quem sofre, quem cria formas artísticas, e portanto, é ele também o responsável por estabelecer os vínculos necessários entre esses atos da existência. Em outras palavras, o ato humano concentra a realização concreta desses vínculos, ele “correlaciona e resolve dentro de um contexto unitário e único e, desta vez, contexto final, tanto o sentido como o fato”.<sup>1</sup> Não é que não seja possível viver sem que esses vínculos sejam estabelecidos, mas é que, para Bakhtin, essa experiência é mais enriquecedora, e para tanto ela necessariamente deve passar pela relação com a arte.

Um desdobramento da separação entre vida e arte é a que Bakhtin faz, no texto *Para uma filosofia do ato*, entre “dois mundos que não têm absolutamente comunicação um com o outro e que são mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida”.<sup>2</sup> Nesse texto, o teórico tem a preocupação de mostrar que o mundo da vida, dos eventos, dos

<sup>1</sup> BAKHTIN. *Para uma filosofia do ato*, p. 48.

<sup>2</sup> BAKHTIN. *Para uma filosofia do ato*, p. 20.

atos concretos, é conceitualmente e esteticamente inapreensível, pois todo ato concreto ocorre apenas uma única vez. A partir do momento em que um participante comece a pensar sobre a vida, ele já realiza um exercício de “estar fora” dela. As construções teóricas e estéticas são para Bakhtin abstrações, na medida em que desejam dar um acabamento àquilo que não seria passível de acabamento, o que ele denomina de Ser-evento único. Apesar disso, ele mesmo tem consciência de que teoria e estética também se concretizam em atos – as formas artísticas, as formas da produção científica etc. – e por isso, para escapar a uma contradição, aponta uma espécie de diferença de natureza:

tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como um momento constituinte do evento único do Ser, embora não mais, é claro, em termos teóricos ou estéticos.<sup>3</sup>

Os produtos das construções teórica e estética sobre a vida não são, obviamente, a própria vida em si ou repetições dela, mas estão inscritos nela sob as formas pelas quais são transmitidos e se manifestam também nos atos modificados do sujeito. Como construção e tentativa de “repetição” do mundo da vida, teoria e estética não são a própria vida, mas como atos de pensamento e linguagem elas se tornam constituintes da vida, do acontecimento único e singular da existência. Essa diferença impõe uma grande dificuldade em aceitar certas afirmações de Bakhtin, pois em trabalhos posteriores, ao se concentrar apenas na visão estética, há uma tendência em exigir relações e sentidos que são próprios da visão ética. Ocorre, no entanto, que o mundo da arte para Bakhtin, em sua concretude e sua impregnação com o tom volitivo-emocional, “está mais perto do mundo unitário e único do ato realizado do que qualquer outro mundo abstrato cultural (tomado isoladamente)”.<sup>4</sup> Esse fato traz uma dificuldade maior de apreciação teórica da produção artística, visto que, ao se falar de arte, os sentidos podem se aproximar muito de uma fala sobre a própria vida.

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Para uma filosofia do ato*, p. 20.

<sup>4</sup> BAKHTIN. *Para uma filosofia do ato*, p. 79. Note-se que Bakhtin fala de “mundo abstrato cultural”. Esse mundo por sua vez é “tomado isoladamente”. As expressões revelam o procedimento arbitrário de Bakhtin no intuito de estabelecer um campo de atuação teórica.

É o risco que corre Bakhtin no momento em que estabelece analogias com a vida para explicar a arte, e é talvez uma das fontes maiores das críticas dirigidas a ele.

É o que ocorre no texto “O autor e a personagem na atividade estética”. De forma bastante direta, Bakhtin tenta aplicar, à relação entre autor e personagem na obra de arte, relações semelhantes à relação eu/outro na vida. Os dois primeiros capítulos dão ênfase à imagem externa do outro como imagem do corpo. Na relação axiológica entre o eu e o outro, forma-se em mim esteticamente a imagem externa do outro, sou eu que, a partir do meu lugar privilegiado e único na existência, afastado do outro, posso lhe dar seu acabamento externo. Essa exterioridade fundamenta, para Bakhtin, a existência do valor estético, com todas as ressalvas que a analogia operada por ele entre vida e arte exige que sejam feitas.

No terceiro capítulo, Bakhtin tenta fundamentar um enfoque similar, agora do homem interior, do todo interior da alma da personagem enquanto fenômeno estético. Em outras palavras, ele tenta desenvolver uma explicação análoga à anterior (relativa à imagem externa do corpo do outro), mas que se aplique agora à imagem interna, ao todo interior e não exterior do outro. Nesse processo, enquanto a imagem externa do corpo é discutida sob a perspectiva espacial, a imagem interna (da alma) é discutida sob a perspectiva temporal (daí o título do capítulo). Por isso suas primeiras reflexões acabam incidindo sobre o tema da morte. Na problemática analogia entre vida e arte, Bakhtin afirma que a morte do outro dá ao eu a possibilidade de captar-lhe o todo temporal de sua existência, da mesma forma que os limites do corpo do outro lhe dá a possibilidade de captar-lhe seu todo espacial.

A questão é colocada em termos do vivenciamento axiológico (temporal) do outro por mim e do meu autovivenciamento. Inicialmente, a posição do autor o situa fora do tempo, pois só nessa condição é que ele, como autor, pode dar acabamento temporal ao outro e a si mesmo. A complexidade está quando a atividade estética se volta para o eu-para-mim. Ao vivenciar um objeto, não é possível ao autor vivenciar a vivência desse objeto (é possível vivenciar o amado como objeto, mas não o amor) a não ser “de fora”. Essas ideias permanecem de acordo com as colocações anteriores, segundo as quais a partir do momento em que penso sobre minha própria vida teoricamente ou

esteticamente, estou necessariamente situado do “lado de fora” do mundo da vida, do acontecimento singular e único da existência. Estar “fora do tempo” é uma escapatória intuitivamente vivenciada pelo sujeito.<sup>5</sup>

Nesse texto Bakhtin ainda não se debruça sobre o problema da representação literária diretamente, no sentido de que ele se dedica muito mais a uma definição da natureza da estética, a partir de uma reflexão sobre as posições axiológicas do autor e da personagem, muito calcada ainda nas semelhanças que essas posições mantêm com as posições éticas do eu e do outro na vida real. A reflexão sobre o jogo entre as linguagens do autor, do herói e do narrador, e a relação entre eles no âmbito da representação literária específica não compõem a proposta de discussão deste ensaio. Dois trechos talvez sintetizem bem a ideia central defendida por Bakhtin, e que será modificada adiante:

Para mim, o outro coincide consigo mesmo; com essa coincidência-integridade, que lhe dá acabamento positivo, eu o enriqueço de fora e ele se torna esteticamente significativo, se torna personagem. Daí, da parte de sua forma, em seu todo, a personagem sempre é ingênua e espontânea, por mais desdobrada e profunda que seja em seu interior; a ingenuidade e a espontaneidade são elementos da forma estética como tal...<sup>6</sup>

[...] desde o início devemos vivenciá-la integralmente, operar com ela toda, com o todo, no sentido ela deve ser morta para nós, formalmente morta.<sup>7</sup>

No texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, Bakhtin tem a preocupação de especificar o campo de estudo da estética, diferenciando-o dos campos cognitivo e ético, mas, ao mesmo tempo, afirmando a necessidade de articulação entre eles, de definição recíproca do estético com outros domínios da vida. Para ele, essa definição deve ser feita a partir de um método não intuitivo, que não seja feito empiricamente somente a partir do material da literatura, em seus aspectos técnicos, mas que vise sempre a um conteúdo que diz respeito à vida humana. Esse argumento está inserido no contexto de uma

<sup>5</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 100.

<sup>6</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 118.

<sup>7</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 120.

crítica ao formalismo (à “estética material”) que, segundo ele, prescindido do verdadeiro objetivo da apreciação estética – o conteúdo, a contemplação – em favor de uma abordagem a partir do material linguístico. Nesse sentido também, é importante considerar que quando Bakhtin se opõe ao formalismo, ele leva em consideração sua opinião de que a cultura não se resume à linguagem e, portanto, a descrição linguística não é o procedimento único e suficiente para dar conta dos fenômenos da realidade, por mais que ele considere que toda língua compreenda uma visão de mundo. O formalismo é um exemplo do isolamento abstrato do aspecto material dentro da interpretação literária, que não leva a entender o vínculo estabelecido entre arte e vida.

A análise estética de um fato da língua deve sempre apontar para os outros campos da realidade estabelecidos por Bakhtin: o ético e o cognitivo. É a visão estética que estabelece o vínculo necessário entre o ato único e singular realizado na existência (o ético) e o conhecimento adquirido e estabelecido pela experiência e que toma um caráter a-histórico<sup>8</sup> (o cognitivo). O método de Bakhtin consiste em inicialmente isolar os tipos de ato (cognitivo, ético e estético) para em seguida estabelecer as influências recíprocas que entre eles ocorrem. Método semelhante ele usa para tratar, por exemplo, do conteúdo e da forma, atribuindo um caráter puramente artístico para o primeiro, puramente formal para o segundo, para finalmente propor a articulação (ou interpenetração) entre ambos, a tarefa de compreender o material em sua função de realização do objeto estético, em que consiste o conteúdo. O conteúdo é definido por ele como

a realidade do conhecimento e do ato ético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização,

<sup>8</sup> “O conhecimento não aceita a avaliação ética nem a formalização estética, mas afasta-se disso; nesse sentido, é como se não houvesse nada que preexistisse a ele, como se começasse desde o início, ou mais precisamente, como se o elemento da preexistência de algo significante permanecesse à sua margem, recuasse para o domínio dos fatos históricos, psicológicos, biográficos e outros, casuais do ponto de vista do próprio conhecimento.” BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 31.

a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado.<sup>9</sup>

O homem na vida faz interagir conhecimento e ação, mas é a arte que lhes dá o acabamento necessário para que se concentrem numa forma (que para Bakhtin não é o material) definida, permitindo um retorno ordenado a eles. Bakhtin aponta a reciprocidade, a interdependência, entre conhecimento, ação e arte, ao dizer que o ato cognitivo, o pensamento, “já vem apreciado e regulamentado pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político... e, finalmente, o ato cognitivo provém da representação esteticamente ordenada do objeto, da visão do objeto”.<sup>10</sup> O importante para ele é nunca deixar que os conceitos com os quais lida estejam completamente isolados ou estáticos. A separação dos campos, ou eixos (cognitivo, ético, estético), é apenas uma forma de estruturar seu argumento, sempre com o intuito didático de mostrar que esses eixos não existem separadamente, pelo menos do ponto de vista da estética:

uma transcrição teórica, uma fórmula do ato ético já é a sua conversão para o plano do conhecimento, ou seja, um elemento secundário, derivado, enquanto que como forma artística... tem relação com o próprio ato na sua natureza ética primeira, dominando-a por meio da empatia com a consciência volitiva, sensível e agente, enquanto que o elemento cognitivo secundário pode ter somente o sentido auxiliar de um instrumento.<sup>11</sup>

A arte, para Bakhtin, parece ter a capacidade de estar, como realização humana, no limiar entre os planos ético e cognitivo. Se considerarmos o ato estético como um ato que também se realiza concretamente, necessariamente ele apresenta uma faceta ética, levando-se em conta que toda arte pode ser considerada um evento, um ato, de comunicação (de linguagem) entre indivíduos (um autor e um contemplador, num exemplo mais simples), que se dá por meio de uma forma e de um material. Bakhtin caracteriza esse “efeito ético” da arte como empatia, como se o contato com os elementos da obra de arte (especialmente a personagem),

<sup>9</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 35.

<sup>10</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 30.

<sup>11</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 39.

evocasse a própria experiência primeira de um ato concreto, realizado.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo ela traz em si a “bagagem teórica”, cognitiva, com a qual dialoga e pela qual muitas vezes é julgada, que sinaliza ideologias, pré-conceitos e opiniões pré-dadas. Apesar de trazer esse referencial abstrato, ela não se constitui numa pura transcrição teórica do ato ético, certamente por causa da intermediação da forma individualizada e acabada, cujos elementos evocam aspectos da realidade, e que dá à obra de arte a condição do distanciamento necessário para a experiência estética. É por esse motivo que Bakhtin faz a ressalva de que a consideração isolada do conteúdo e da forma de uma obra, bem como do cognitivo e do ético isoladamente, fogem à alçada da experiência estética e de sua análise.<sup>13</sup> Sobre a relação entre *forma* e *conteúdo*, Bakhtin diz que “o conteúdo de uma obra é como que<sup>14</sup> um fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma da responsabilidade ante o acontecimento futuro...”.<sup>15</sup>

Quando se isolam fragmentos dos acontecimentos concretos da existência, abre-se a oportunidade para o indivíduo de, pela forma, atuar criativamente sobre esses atos, retornar a eles com outra visão, com a experiência enriquecida. Nisso consistiria o ato estético. Segundo a lógica de Bakhtin, a autoria, por exemplo, só é possível se houver a possibilidade de se operar aquele isolamento e aquele acabamento. Quando são operados,

<sup>12</sup> A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato... enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 33.

<sup>13</sup> As concepções puramente filosóficas estão obrigatoriamente ligadas ao elemento ético do conteúdo, ao mundo do ato, ao mundo do acontecimento. Bakhtin diz ainda que “tanto o elemento ético como também o cognitivo podem ser isolados e transformados em objeto de uma investigação independente, ético-filosófica ou sociológica.” BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 41, 43.

<sup>15</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 60.

há uma espécie de “suspensão” ou “encarnação” na obra artística de um fragmento da existência que perdura, mas que não pode ser considerado da perspectiva da ética, pois não é uma reflexão do ser na vida sobre a vida, não é “a auto-reflexão da vida em movimento”; uma vez que ele foi “isolado” da realidade. O sujeito da atividade estética é um sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida.<sup>16</sup>

Por isso o autor, para Bakhtin, o autor-criador, “é um momento constitutivo da forma artística”,<sup>17</sup> e não um indivíduo concreto. É “a atividade, organizada e oriunda do interior, do homem como totalidade, que realiza plenamente sua tarefa”.<sup>18</sup> O estudo psicológico, biográfico e histórico do autor como um indivíduo real considera-o como um momento do campo ético e não do estético. Parafrasear, na interpretação da obra de arte, os sofrimentos, atos e pensamentos das personagens, é transcrever o elemento ético da obra. Da mesma forma, Bakhtin fala também de uma “percepção não literária do romance”, que consiste na empatia puramente ética ou reflexão cognitiva abstraídas a partir dos elementos materiais que se apresentam no romance, sem levar em conta a orientação formal, a forma artística por meio da qual eles se apresentam. Ele diz: “na percepção não visto as palavras, os fonemas, o ritmo, mas com as palavras, com os fonemas e com o ritmo visto ativamente um conteúdo: envolvo-o, formo-o e arremato-o”.<sup>19</sup>

A partir dessa reflexão que aponta que a criação verbal, mais especificamente a criação em prosa, pode-se ser capaz de evocar pela empatia o momento ético, pode-se tentar avaliar (ou justificar) as afirmações feitas por Bakhtin a respeito das categorias autor e personagem, como também as breves inserções a respeito do narrador. Ao mesmo tempo em que evoca o momento ético, o isolamento a que se submetem o cognitivo e o ético na obra permite “uma relação não cognitiva e não ética com o acontecimento”.<sup>20</sup> Essa propriedade do estético é que permite a liberdade

<sup>16</sup> BAKHTIN. *Para uma filosofia do ato*, p. 32.

<sup>17</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 58.

<sup>18</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 68.

<sup>19</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 59.

<sup>20</sup> BAKHTIN. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, p. 61.

e a criatividade do sujeito da atividade estética, o autor-criador, o que não implica dizer que o artista, como sujeito ético, seja isento de sua responsabilidade social e política, de seu dever.

Como prosador-romancista, termo bastante usado por Bakhtin em “O discurso no romance”, o indivíduo real se relaciona com os diferentes estratos sociais, ideológicos, linguísticos, que a linguagem traz em si e as transpõe para o discurso estético, dentro do qual é autor. É como se o artista tivesse uma face dupla, que se limita por um lado com a vida real e por outro, com sua própria invenção, pois a obra, como já foi dito, não deixa de ser um ato ético do artista no acontecimento singular e único da existência. Dentro dessa invenção ele seria capaz de manter uma distância com os elementos do objeto criado de forma análoga à que ele mantém com os objetos no mundo da vida. Bakhtin cita as possibilidades em que isso ocorre: a narrativa direta do autor, as formas da narrativa tradicional oral, formas da narrativa semiliterária tradicional (cartas, diários etc.), outras formas literárias fora do discurso do autor (como escritos morais, filosóficos, científicos etc.) e os discursos das personagens.<sup>21</sup>

No caso das formas da narrativa tradicional, oral e escrita, e das outras formas literárias fora do discurso do autor, o reconhecimento de outras vozes é um procedimento relativamente simples. Basta que se conheça e saiba que um determinado texto ou tipo de discurso já existe anteriormente e pode-se facilmente afirmar que ele não pertence ao autor e que, conseqüentemente, o autor, ao transcrever essas formas para dentro de seu próprio discurso, transforma-o em um discurso bivocal ou plurilíngue (se em seu texto aparecem lendas, cartas, fatos sociais, discursos jornalísticos, políticos ou jurídicos etc.). O romance se torna uma espécie de palimpsesto, uma forma de linguagem saturada de elementos heterogêneos, um gênero “híbrido”. O caso se complica quando se passa a pensar na diferença entre os discursos do autor e da personagem e sua relação com o prosador-romancista, o artista. Nos casos mencionados acima, caberia falar-se tanto de autor ou artista, porque seus discursos se distanciam daquelas referências reais (as formas preexistentes) de forma semelhante. Esse procedimento não é tão simples, por mais que Bakhtin

<sup>21</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 74.

o defenda, quando se quer diferenciar as palavras do autor das palavras das personagens ou do narrador, ainda mais quando seu registro linguístico é o mesmo, ou seja, quando não há marcas diferenciadoras nas falas de cada um daqueles elementos e eles parecem efetivamente pertencer a uma mesma voz. Como diferenciar as palavras de Dostoiévski das do autor de seus textos e de suas personagens? Há que, no mínimo, se conhecer Dostoiévski, conhecer o contexto em que atuou, suas palavras emitidas em momentos não estéticos e o público com quem dialogou. Há casos em que certamente essa verificação é impossível.

Bakhtin, no entanto, não deixou de destacar, nos artistas com que trabalha, como Goethe, Rabelais e Dostoiévski, uma certa inclinação pela diversidade, uma auscultação da multiformidade da existência, uma curiosidade pelo detalhe. Não deixou também de percorrer seus escritos não literários. Em *O discurso do romance*, procura também dar vários exemplos dos casos de plurilinguismo, tentando demonstrar a que voz pertence cada parte do enunciado dos romances estudados. Bakhtin, no entanto, faz apenas parte do trabalho de diferenciação e articulação entre autor, personagem e prosador, quando estabelece um recorte muito específico, que talvez seja o início longo de uma discussão inacabada: a visão estética. Os textos em que lida mais diretamente com a questão do romance e as relações entre autor e personagem são textos que se restringem à observação do estético e daquilo que, por meio dele, pode ser experimentado.

Só é possível entender e aceitar algumas de suas colocações se for levado em consideração o primeiro apontamento feito a respeito de seu método: a separação entre autor, narrador, personagem e escritor como um procedimento que visa a isolar inicialmente esses elementos para depois apontar as relações e interpenetrações entre eles. Só levando em consideração esse isolamento e a inserção de cada elemento num determinado momento ético ou estético é que é possível ter mais clareza a respeito das afirmações de Bakhtin:

o prosador pode se destacar da linguagem de sua obra, e o faz em diversos graus de algumas das suas camadas e elementos. Ele pode utilizar a linguagem sem se entregar totalmente a ela; ele a torna quase ou totalmente alheia, mas ao mesmo tempo obriga-a, em última instância, a servir às suas intenções. O autor não fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas

é como se falasse através dela, um tanto reforçada, objetivada e afastada dos seus lábios.<sup>22</sup>

Nessa passagem, se tomarmos o prosador como indivíduo real que atua eticamente e o autor como momento da criação estética, notamos que o tipo de relação que o primeiro mantém com a linguagem é uma relação ética. O prosador usa a linguagem da qual se destaca, as diversas linguagens alheias ao seu contexto socioideológico, para servir às suas intenções. Essa ação de uso do prosador pode ser inscrita inteiramente no âmbito da ética. O autor, por sua vez, por ser um elemento intrínseco à visão estética, também pode se destacar da linguagem, mas em vez de usá-las, fala através delas. “Usar a linguagem” dá um aspecto objetual a ela, de que ela pode ser manipulada, já que é um dado concreto, um ato da realidade. Ao “falar através da linguagem”, o autor não apresenta o mesmo caráter de indivíduo concreto como o prosador, mas apenas de voz (ou de marca linguística escrita) que, ou fala por si, ou fala através das outras vozes, e só pode existir assim, como voz. Essa distinção não está tão clara em todos os momentos dos textos de Bakhtin aqui estudados. Essa primeira distinção das categorias entre os planos ético e estético já permite filtrar boa parte dos usos de Bakhtin desses termos.

De maneira análoga, ainda em “O discurso no romance”, Bakhtin fala das relações entre autor e narrador, ao tratar da inserção de vozes no romance humorístico, o plurilinguismo. Nesse caso, ele mantém a afirmação de que o autor pode falar através do narrador, sendo que este consiste numa das diversas vozes que o autor organiza no romance, a voz de outrem. O narrador, no entanto, também pode ser introduzido pelo autor “sob forma impessoal”, ou seja, não encarnado em nenhuma personagem. E ainda há a possibilidade do discurso direto do autor. Todas essas possibilidades são descritas por Bakhtin como recursos de introdução do plurilinguismo no romance humorístico. Nos exemplos dados, no entanto, o narrador é necessariamente uma personagem da qual o autor dispõe para fazer a narração. O que ocorre é que nos exemplos em que é feita referência ao termo *narrador*, ele sempre remete a personagens. Quando Bakhtin poderia tratar da diferença entre um discurso impessoal

<sup>22</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 105.

do narrador (aquele que não é dado a nenhuma personagem) e o discurso direto do autor, o termo *narrador* não é usado, e os exemplos são trabalhados pela relação entre autor e personagem,<sup>23</sup> e não pela relação entre autor e narrador.

Há, portanto, três relações estabelecidas: entre prosador (e suas variantes) e autor, entre autor e narrador e entre autor e personagem (que narra). Em todas Bakhtin consegue enxergar relações de proximidade e afastamento, de fusão e de diferenciação entre suas vozes. A diferença entre as relações só pode ser percebida se não se perde de vista que o autor não é uma pessoa concreta, fato muitas vezes posto em dúvida quando o próprio Bakhtin usa expressões como autor “personificado e concreto”, ou ainda “suposto autor real”, que podem também aparecer no romance. A opção pela distinção entre o ético e o estético no texto em questão é, no entanto, apenas um recurso que pode colaborar para um questionamento mais apurado do problema, porque Bakhtin não deixa efetivamente clara a diferença principalmente entre autor e prosador, entre o autor como momento da atividade estética e o prosador como indivíduo concreto participante do acontecimento singular e único da existência, e em muitos momentos parece usar estes termos como sinônimos.<sup>24</sup> Uma argumentação e distinção mais clara talvez se encontre em alguns trechos de *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Bakhtin, em “O discurso no romance”, tenta dar uma explicação, em outro nível e com outros termos, do sentido e da concretude do plurilinguismo e da bivocalidade no discurso romanesco, recorrendo novamente a uma analogia entre os discursos reais do cotidiano (do mundo da vida) e sua representação literária (o mundo da cultura). Para tanto, ele se

<sup>23</sup> Ver o texto “O plurilinguismo no romance” em BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 107-135.

<sup>24</sup> Neste trecho, por exemplo: “O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem”. BAKHTIN. O discurso no romance, p. 137. *Romancista e autor* parecem atuar da mesma forma, a partir de uma mesma posição estética em relação à personagem. Visto de outra forma, esse enunciado pode sugerir que o procedimento descritivo do romancista é uma das formas de representação do autor.

concentra no “homem falante” como o sujeito cuja fala é representada no discurso. O romance consiste na representação literária da linguagem desse sujeito, na imagem de sua linguagem e não na imagem de si mesmo. Seu argumento se baseia numa propriedade da oralidade, que consiste no fato de que a linguagem do indivíduo se forma sempre a partir da opinião e da voz dos outros. “Fala-se no cotidiano sobretudo a respeito do que os outros dizem – transmitem-se, ponderam-se ou julgam-se as palavras dos outros...”<sup>25</sup> A partir dessa primeira colocação, Bakhtin sugere então uma diferença fundamental entre os discursos oral e escrito: o grau de distinção entre minha fala e a fala do outro é diferente para a oralidade e para a escrita:

[o] grau de projeção e pureza da palavra de outrem que se exige das aspas no discurso escrito (segundo o desígnio do próprio falante, ou de sua apreciação deste grau) não é muito frequente no discurso cotidiano.<sup>26</sup>

Com isso, ele propõe uma diferenciação entre “palavra autoritária” e “interiormente persuasiva”. A diferença basicamente consiste em que a palavra autoritária (da religião, política, moral etc.), sendo a palavra de outrem que se impõe, se isola de outras palavras e não permite sua modificação. Consequentemente, não permite também sua representação, mas apenas sua repetição, sua transmissão. A palavra interiormente persuasiva é aquela que não se diferencia *a priori* da nossa própria. “À diferença da palavra autoritária exterior, a palavra persuasiva interior no processo de sua assimilação positiva se entrelaça estreitamente com a nossa”.<sup>27</sup> Essa palavra, pela abertura e liberdade que dá ao sujeito de lidar criativamente com ela, de perder seu vínculo inicial com o outro, é mais facilmente passível de representação literária e não somente de transmissão.

A partir dessa reflexão, seria possível pensar analogamente a relação de vozes interna ao romance com a relação de vozes na vida. Da mesma forma que entre indivíduos reais, entre a minha palavra e a de outrem, pode haver ou não uma delimitação clara, de acordo com a relação

<sup>25</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 139.

<sup>26</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 140.

<sup>27</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 145.

de autoridade ou persuasão interna que mantenho com ela, também as palavras de autor, narrador e personagem poderiam ou não delimitar-se nitidamente no discurso literário. Para Bakhtin, na vida como contexto do acontecimento único e singular da existência, a linguagem se dá em seu aspecto empírico, singular, concreto, enquanto que na literatura, como contexto da contemplação estética, a linguagem se dá em seu aspecto de imagem de uma linguagem. Bakhtin entende que a imagem literária da linguagem só ocorre quando há, na perspectiva da relação entre o discurso do sujeito (no caso o autor) com o discurso de outrem (da personagem, do narrador, das narrativas populares, dos discursos do cotidiano), a representação de uma linguagem por outra, mas que mantém de alguma forma a autonomia de voz de cada uma delas:

Graças a uma aptidão da linguagem que representa uma outra língua, de ressoar ao mesmo tempo fora dela e nela, de falar dela e ao mesmo tempo falar com ela, e por outro lado, a capacidade da língua representada de servir simultaneamente como objeto de representação e de falar por si mesma, podem-se criar imagens das linguagens especificamente romanescas.<sup>28</sup>

Ao contrário, no entanto, do que a argumentação de Bakhtin parecia apontar – para o reconhecimento de uma indiferenciação entre linguagens na literatura, fruto de uma hibridação das vozes que apagasse os traços evidentes diferenciadores das consciências participantes do evento estético – ele opta pelo que chama de “hibridação literária e intencional”, em contrapartida a uma “hibridação orgânica e involuntária”, que é aquela que ocorre na relação histórica entre linguagens de povos, classes sociais, dialetos, dentro de uma língua nacional etc. A hibridação orgânica não marca, depois de acontecida, a diferenciação entre as vozes que a formaram, constituindo efetivamente uma nova linguagem, uma nova visão de mundo, ao contrário da hibridação literária. Para Bakhtin, na hibridação literária devem “obrigatoriamente existir duas consciências linguísticas” pertencentes a linguagens diferentes.<sup>29</sup>

Bakhtin se mantém, portanto, coerente com suas proposições iniciais na sua exigência de separação nítida entre elementos para entender

<sup>28</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 156.

<sup>29</sup> BAKHTIN. O discurso no romance, p. 157.

sua interpenetração. Ao exigir que na literatura, apesar da hibridação, as vozes permaneçam identificáveis, ele marca novamente a distinção entre o ato inapreensível no Ser-evento (a hibridação orgânica) e o isolamento e acabamento organizado de um fragmento desse ato.<sup>30</sup> A bivocalidade, o plurilinguismo, nessa perspectiva, não são a fusão entre a voz do autor e outras vozes de maneira indiferenciada, mas é justamente a capacidade que o discurso literário do autor tem de, articulando diversas vozes diferentes num mesmo enunciado, permitir que elas mantenham sua integridade e sejam passíveis de identificação, inclusive a sua. Para isso, é fundamental que cada voz esteja associada, num romance, a uma individualidade marcada, seja ela do autor, personagem ou narrador. Esse parece ser um dos princípios da representação artística para Bakhtin, ao menos nesse momento.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin altera tanto o *status* da relação autor/personagem, defendida em "O autor e a personagem na atividade estética", quanto o caráter do hibridismo intencional, da bivocalidade defendida em "O discurso no romance". O que permanece ainda é a inevitável exigência de diferenciação entre as vozes de autor e personagem. No primeiro caso, Bakhtin afirma que Dostoiévski "transferiu para o campo de visão da personagem o autor e o narrador com a totalidade dos seus pontos de vista e descrições, características e definições de heróis feitas por eles".<sup>31</sup> Na prática, como se pode depreender da descrição de Bakhtin do "homem do subsolo", de Dostoiévski, essa transferência de visão se dá pelo fato de que a personagem começa a pensar sobre si mesma como se fosse outro, como se ela pudesse antecipar qualquer juízo feito dela por outra visão:

o que o homem do subsolo mais pensa é no que outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada idéia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Ignorando, certamente, expressões literárias mais contemporâneas que trazem na sua linguagem justamente aquela indiferenciação, aquele hibridismo "linguisticamente obscuro".

<sup>31</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 54.

<sup>32</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 59.

Ocorre, para Bakhtin, uma transformação da relação axiológica estabelecida em “O autor e a personagem na atividade estética”, a partir do mesmo princípio que diz que “um campo normal de visão tem capacidade para absorver a imagem objetiva de outra criatura, mas não outro campo de visão”.<sup>33</sup> O mesmo princípio das posições axiológicas definidas no texto citado está sendo usado aqui para elevar a personagem a um *status* muito semelhante ao de autor.<sup>34</sup> Uma forma sob a qual Bakhtin apresenta essa nova posição do herói no romance polifônico é o deslocamento da imagem do herói, de criatura literária observada para observador de outras personagens em outros textos literários, como o que se desenha já no caso de Makar Diévuchkin, personagem de Dostoiévski, reconhecendo-se em Akáki Akákievitch, personagem de Gógol. Nesse momento, Diévuchkin se manifesta contra o fato de que a vida de um homem possa aparecer revelada na literatura. Em várias citações posteriores feitas por Bakhtin, uma questão fundamental destacada por ele em Dostoiévski é justamente a sua revolta contra a possibilidade de apreensão da vida, da intimidade, da consciência de um homem por parte de outro. Bakhtin situa Dostoiévski como um defensor da autonomia da consciência e da incompletude do ser e concorda com ele, modificando fundamentalmente sua maneira de ver a personagem como ser acabado. Veja-se a comparação entre *O autor e a personagem* e *Problemas da poética*:

tudo é percebido como um elemento de caracterização da personagem, tem função caracterológica, tudo se resume a responder a pergunta: quem é ela?<sup>35</sup>

a personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?”<sup>36</sup>

Passando à descrição da bivocalidade em Dostoiévski, as colocações

<sup>33</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 61.

<sup>34</sup> Essa é uma das críticas recebidas por Bakhtin de Todorov, no prefácio da *Estética da criação verbal*, para o qual é impossível não reconhecer a primazia do autor sobre o discurso do romance.

<sup>35</sup> BAKHTIN. *O autor e a personagem na atividade estética*, p. 160.

<sup>36</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 52.

de Bakhtin não se diferenciam muito das feitas em “O discurso no romance”, apenas não tratam mais da criação pelo autor de uma imagem da língua social, mas sim da bivocalidade como a condição da palavra de ter “duplo sentido, voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, para o discurso de um outro”.<sup>37</sup> Da autonomia das linguagens ancoradas, realizadas no enunciado do indivíduo, Bakhtin passa à autonomia da própria personagem, de sua consciência. Da visão de uma luta desesperada do autor com a palavra do outro, em Dostoiévski, ele passa a uma visão de reconhecimento da autonomia desse outro: “a palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro”.<sup>38</sup>

A mesma regra vale para o narrador, que continua sendo “um discurso entre discursos”, e pode servir tanto para refratar as ideias do autor no discurso de um outro, como ser expressão direta das ideias desse autor, quando a narração não é feita por uma personagem. Nesses sentidos, o narrador é sempre substituto composicional do discurso do autor, é uma forma composicional, no sentido próprio que dá Bakhtin à forma em “O problema do conteúdo, do material e da forma...” Talvez por isso Bakhtin não se dedique tanto, ou não pôde se dedicar à questão do narrador, já que o objetivo da contemplação estética nunca será apenas a forma artística, mas o conteúdo humano para o qual ela aponta. Por isso suas atenções incidem sempre mais sobre o autor e a personagem, já que eles são os elementos que evocam o sentido humano na produção literária. Para ele, “é necessário ter em vista que, por si mesmas, as formas composicionais ainda não resolvem a questão do tipo de discurso”,<sup>39</sup> pois como forma elas podem servir a vários tipos.

Sobre a questão da diferença de linguagem destacada em “O discurso no romance”, Bakhtin também modifica um pouco a forma de sua argumentação. Enquanto lá as diferenças de registro linguístico podem dar base para a identificação das vozes na bivocalidade e, portanto, evidenciar

<sup>37</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 212.

<sup>38</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 74.

<sup>39</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 221.

a hibridação, aqui, “do ponto de vista da linguística pura, entre o uso monológico e polifônico do discurso na literatura de ficção não se devem ver quaisquer diferenças realmente essenciais”,<sup>40</sup> o que nos remete uma segunda vez a “O problema do conteúdo, do material e da forma”, quando Bakhtin afirma que somente o material, em seu aspecto técnico, não é suficiente para dar conta do objeto da contemplação estética.

A conclusão a que chega Bakhtin nas considerações sobre o narrador é, portanto, bem simples: “a narração se desenvolve entre dois limites: entre o discurso secamente informativo, protocolar, de modo algum representativo, e o discurso do herói”.<sup>41</sup> São exatamente as formas encontradas por Bakhtin em Dostoiévski. A simplicidade dessa descrição justifica sua opção por apontar a polifonia nesse escritor. Apesar de Bakhtin não vincular diretamente um tipo de narrador à bivocalidade, ou ainda de afirmar que o caráter dialógico independe de forma ou material, torna-se relativamente mais evidente a bivocalidade e o dialogismo quando a presença do narrador, mesmo enquanto forma composicional, é mínima. Como Bakhtin privilegia a bivocalidade, quanto menos vozes marcadas linguisticamente houver no discurso, mais o discurso que se apresenta no romance se torna bivocal, pois todas as outras vozes, se existirem, têm de se apresentar por intermédio dela.<sup>42</sup>

A questão da diferenciação entre autor e narrador não precisa ser, dessa forma, um grande problema para Bakhtin, anulado pela noção de *bivocalidade* e pela organização composicional dos romances que lhe dão base para suas conjecturas (os romances de Dostoiévski). Como também parece não ser um problema tão importante a diferenciação entre “autor” e “autor real”: “todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como seu criador. Podemos não saber nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado”.<sup>43</sup> Talvez isso aconteça

<sup>40</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 208.

<sup>41</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 290.

<sup>42</sup> Aqui está considerando-se apenas o que Bakhtin fala a respeito do romance cujo discurso é dialógico, já que as considerações sobre o narrador se baseiam nele. Quando fala do discurso monológico, ele não chega a tratar do narrador com a mesma atenção.

<sup>43</sup> BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 210. Seus apontamentos, nesse ponto, assemelham-se

porque mais uma vez Bakhtin se limita ao mundo cultural abstrato da literatura, ao campo da estética, aqui de forma talvez mais evidente e contundente do que em seus outros ensaios. Nesse campo,

o autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe. Aqui saímos do âmbito da análise do acontecimento da obra e entramos no campo da história.<sup>44</sup>

Conclui-se que o narrador, principalmente na perspectiva do romance polifônico descrito por Bakhtin, não tem o mesmo aspecto de uma consciência autônoma, a não ser quando a própria personagem encarna a voz narrativa. Quando ele é um substituto composicional do autor, Bakhtin não chega a sugerir uma definição mais desenvolvida do que essa, mas certamente, como um discurso entre outros discursos, mesmo sendo substituto composicional do autor, ele não substitui sua consciência, seu campo de visão. Levando-se em conta que o objeto estético para Bakhtin é a contemplação de um conteúdo que diz respeito à vida humana, o narrador poderia ser uma chave para a compreensão desse objeto (não para Bakhtin, aparentemente), uma chave para entender a relação autor/personagem, pois a forma como se apresenta pode dizer muito da relação ética entre “eu” e o “outro”, ou entre “eu” e “tu”, tão caras para ele.

muito à perspectiva estruturalista a respeito da categoria do autor.

<sup>44</sup> BAKHTIN. O autor e a personagem na atividade estética, p. 191.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, [s.l., s.d.]. Mimeografado.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988. p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988. p. 71-210.

# Razões do sentido na obra de Mikhail Bakhtin

Janine Resende Rocha

*Se a língua pode ser vista como uma velha cidade com o seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam no tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados e reconstruídos, e com subúrbios que avançam cada vez mais rumo ao interior, então eu próprio era como um homem que, devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração, que não sabe mais para que serve uma parada de ônibus, nem o que é um pátio dos fundos, um entroncamento, uma avenida ou uma ponte. A estrutura inteira da língua, o arranjo sintático das partes isoladas, a pontuação, as conjunções e finalmente até mesmo os nomes de objetos comuns, tudo estava envolto em uma névoa impenetrável.*

W. G. Sebald

*A ciência, a arte e a literatura têm relação com os elementos semânticos que, como tais, não resistem a definições temporais e espaciais.*

Mikhail Bakhtin

A tradição dos estudos sobre a hermenêutica distingue a objetividade como ponto fundamental, que traduz, em tese, a validade de uma interpretação perante a disparidade semântica ensejada por um texto. Ainda que se reconheça o complexo emaranhado de matizes filosóficos e teóricos a respeito do tema, os estudos que questionam o gesto hermenêutico incorrem numa tensão entre a ideia segundo a qual o leitor possui um papel essencial ao interpretar um texto e o critério que demarca a busca pelo seu sentido imanente, vinculado à centralidade do texto como comando interpretativo categórico.

O estudo da hermenêutica na sua acepção contemporânea – ou seja, a hermenêutica moderna inaugurada por Friedrich Schleiermacher, desvinculada das rédeas dos teólogos, juristas e filólogos – ampara uma discussão sobre os horizontes que delimitam as tarefas clássicas da hermenêutica: compreensão, explicação ou interpretação e aplicação. As definições desses horizontes assentem, ao mesmo tempo, com proposições que almejam uma interpretação objetivamente válida e com proposições que reconhecem a ingenuidade desse intento, dualidade que se firma entre os fundamentos filosóficos da hermenêutica e também entre os fundamentos teóricos no âmbito da literatura.

Por dizer respeito “a certos problemas peculiares que caracterizam o ‘procurar compreender literatura’”, a hermenêutica do texto literário pode ser nomeada como *hermenêutica literária*,<sup>1</sup> e aponta para uma empreitada conflituosa que, não por acaso, se firma atualmente como uma questão relevante para os estudos literários. Nessa seara, a hermenêutica engendra teorias que prenunciam sistemas interpretativos, cujos parâmetros arregimentam uma diversificada rede conceitual, como se observa, por exemplo, nas teorias de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Iser, isto é, pode-se dizer que ambos os teóricos deixam um rastro de conceitos que não só tratam da hermenêutica literária, como também a tangenciam. Essas teorias apresentam direcionamentos bastante distintos – e, para que seja apontada brevemente essa diferença, basta lembrar que Iser, preconizador da *estética do efeito*, é um dos principais teóricos da leitura e do papel do leitor. Já Bakhtin, embora formule categorias como “diálogo” e “resposta” – que supostamente sinalizam um debate sobre

<sup>1</sup> TAMEN. *Hermenêutica e mal-estar*, p. 15.

o leitor –, não promove uma reflexão que sistematize esse papel.

Ao privilegiar as *poéticas da negatividade* – sublinhada no romance moderno a partir das “lacunas e negações [que] conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não explicitados”–,<sup>2</sup> Iser defende uma relação dialógica entre texto e leitor, bem como um sentido multívoco, inconciliável com a busca pelas intenções recônditas do texto. Para o teórico, a literatura deve contribuir para que o leitor repense o mundo em que vive, mas, para tanto, a experiência de leitura não pode se coadunar com a previsibilidade, o automatismo ou a padronização. Iser aposta no preceito de que a literatura é inverificável – ideia vinculada a uma preferência do autor por uma caracterização não representacional da literatura –, sendo que as *lacunas e negações* constituem “precondição fundamental da comunicação” e demarcam, assim, um lugar estrutural no seu pensamento.<sup>3</sup> A literatura cria uma “realidade virtual”,<sup>4</sup> uma realidade inexistente até então, que se submete a uma *poiesis* radical e que, para existir efetivamente, depende da atuação do leitor – razão pela qual o sentido do texto ganha um “matiz subjetivo”.<sup>5</sup>

Na mirada da estética do efeito de Iser, a constituição moderna da literatura interfere na sua interpretação, que deixa de ser norteada pela procura da intenção autoral ou da mensagem da obra para refletir o efeito provocado no leitor:

A busca da intenção autoral foi substituída pelo exame do impacto que um texto literário era capaz de exercer num receptor potencial. Não sendo mais obrigatória a identificação da mensagem da obra, surgiu um interesse pelo que, desde então, se denominou processamento do texto (*text processing*), isto é, o que acontece ao texto no ato da leitura. Por fim, a relação triádica entre autor, texto e leitor se tornou objeto de estudo.<sup>6</sup>

De acordo com Iser, esse *processamento do texto* contempla níveis ou

<sup>2</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, p. 31.

<sup>3</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, p. 30.

<sup>4</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, p. 21.

<sup>5</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, p. 33.

<sup>6</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica, p. 24-25.

instâncias de efeitos e sentidos, que vão do efeito estético provocado pelo apuro linguístico de um texto – ou pelo impensado que apresente em relação ao senso comum – a uma compreensão mais racionalizada, a uma interpretação, portanto. Desse modo, a tradição pós-romântica imprimiu novas fronteiras para a interpretação – ou novos sistemas interpretativos, por assim dizer –, uma vez que essa tradição aboliu prescrições técnicas e de gosto, que condicionavam a recepção do texto e os efeitos produzidos por ele. Tal como o ato da escrita literária, o ato da leitura comporta a disjunção como fator *sine qua non*.

Assim como Iser, Bakhtin também adota o texto de ficção como categoria preferencial. Mas, por outro lado, este teórico – cujo pensamento é devorador de um substrato mimético na medida em que credita à linguagem a captura da realidade com seus matizes histórico-sociológicos e culturais – exclui de suas reflexões a literatura produzida no século XX. Apesar de Bakhtin projetar uma concepção trans-histórica de literatura, percebe-se que ele desenvolve uma concepção atrelada essencialmente aos desígnios das categorias tempo e espaço, que sinaliza a ânsia pela concretude histórica e cultural. A premência dessa concretude resulta no predomínio da “vida concreta da palavra, inseparável do sujeito”, em detrimento da “representação abstrata do mundo, desprovida de sujeito”, como Cristovão Tezza dispõe.<sup>7</sup> Portanto, a concepção de literatura de Bakhtin projeta em seu pensamento uma base representacional ou mimética.

Ainda que Tezza ressalte a visão empirista de história que, junto ao substrato realista, constituem a “vida concreta da palavra”, deve-se ter em mente que, para Bakhtin, essa “vida” detém uma sustentação humanista que afasta qualquer problematização do conceito de sujeito e do uso que ele faz da linguagem. Como corolário desse enfoque humanista, Bakhtin assevera a noção de identidade, sobreposta à de estranhamento, como Tezza explica no livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Segundo o crítico: “Bakhtin está atrás não do *estranhamento*, mas da *identidade* – o mundo da visão estética não é uma *forma* distinta das formas da vida, mas *parte integrante e inseparável delas*”.<sup>8</sup>

Por se alinhar ao regime da identidade – e não do estranhamento –, Bakhtin

<sup>7</sup> TEZZA. *Entre a prosa e a poesia*, p. 30.

<sup>8</sup> TEZZA. *Entre a prosa e a poesia*, p. 222. Grifos do autor.

apóia-se num tipo de arte que prima pelo acabamento, ou seja, que se contrapõe à fragmentação, estímulo para a teoria iseriana. Conjetura-se que esse distanciamento da negatividade, caracterizadora da fragmentação, poderia estar relacionado com o insuficiente questionamento sobre o papel do leitor e a natureza contingencial da leitura. No entanto, parece contraditório que o pensamento de Bakhtin destaque efusivamente o vínculo dos estudos literários com a história e a cultura e que defina o sujeito na sua relação com o outro como “concretude (nome), integridade, responsividade, etc., inesgotabilidade, inconclusividade, abertura”,<sup>9</sup> mas que, no mesmo passo, não avalie o papel do leitor na proposição do sentido da obra. O leitor deve se emparelhar ao autor – “orientador autorizado do leitor” –,<sup>10</sup> aproximação que, para Bakhtin, cria empatia, e não estranhamento. Em outras palavras, a exclusão do leitor como um agente capaz de atuar em tal proposição parece confrontar com a abertura do sentido propiciada pela história e cultura.

A comparação entre a rede conceitual de Bakhtin e Iser evidencia como a hermenêutica literária incita uma ampla discussão que, por exceder o domínio estrito do gesto interpretativo, acaba por revelar a complexidade desse gesto. A partir do paralelo entre os teóricos, é possível constatar que os seguintes conceitos conjugam aspectos pertinentes à interpretação: *literatura* – indissociável das noções de linguagem e realidade, bem como de reflexões sobre o romance ou sobre o estatuto do ficcional –, *sentido* – posto em perspectiva por formulações condizentes, por exemplo, com as ideias de sujeito, cognição e estética – e *cultura* – que expressa, via linguagem, relações de alteridade. Como entrevisto, tanto Bakhtin como Iser especificam uma concepção de literatura ao definirem esses conceitos.

Neste ensaio pretende-se detalhar a concepção de literatura traçada por Bakhtin em textos sobre o romance, colecionados no livro *Questões de literatura e de estética*, que o consagram como um autor de importância incontestável para a teoria desse gênero. Pretende-se ainda cotejar essa concepção com as considerações sobre o sentido que atravessam o artigo “Os estudos literários hoje” e os “Apontamentos de 1970-1971”, texto que

<sup>9</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 374.

<sup>10</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 191.

mapeia o pensamento de Bakhtin.

## **O romance é uma enciclopédia de gêneros**

A teoria de Bakhtin sobre o romance destaca as relações entre *forma* e *conteúdo*, que devem explorar o fulcro histórico do tempo presente – inacabado e fluido –, o vigor da linguagem e a subjetividade do homem moderno. Diante da distinção entre epopeia e romance formulada no texto “Epos e romance”, de 1941, a definição do romance parece afeita a um seguimento evolucionista da literatura:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.<sup>11</sup>

A supremacia do romance põe em relevo a classificação referente aos gêneros literários, que, no caso do gênero romanesco, catalisa valores e representa o mundo. Na mirada de Bakhtin, a orientação fundamental do “gênero-mestre da nova literatura” é representar um mundo que perdeu o “caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente”.<sup>12</sup>

No livro sobre Dostoiévski, de 1929, Bakhtin ressalta a forma como índice da argúcia do escritor russo, que não só capta o contexto em que vivia, como apresenta esse contexto através de uma forma inovadora. No capítulo inaugural desse livro o teórico discute a multiplicidade de vozes e consciências caracterizadora da polifonia – que une forma e conteúdo –, uma das manifestações do dialogismo, ou seja, o dialogismo é uma categoria mais abrangente, exemplificada pela polifonia.

Se nesse livro a polifonia é o conceito operante, em “O discurso no romance”, texto escrito em meados da década de 1930, Bakhtin visa

<sup>11</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 400.

<sup>12</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 403, 420.

promover a associação entre formalismo e ideologismo através da “estilística do gênero”, que imprime a mescla do estilo e linguagem com o gênero. Esse estudo é pautado exclusivamente pelo discurso romanesco, em detrimento do discurso poético.

Bakhtin alega que a estilística do romance requer a proposição das características próprias desse gênero: trata-se de um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”,<sup>13</sup> que ordena leis estilísticas e planos linguísticos distintos, formando um “sistema literário harmonioso”,<sup>14</sup> congruente com a “unidade superior do ‘todo’”.<sup>15</sup> A definição da estilística do romance deve compreender um espectro de linguagens, línguas e vozes, que reverbera “toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica”.<sup>16</sup> Essa definição se nutre de forças descentralizadoras e centrífugas, enquanto a poesia, de forças unificadoras e centrípetas.

Como a estilística do romance concebe, o objeto comporta uma “multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações”.<sup>17</sup> Sendo assim, a profusão dialógica presente no romance estimula a produção de imagens, que, por sua vez, ativam e organizam as percepções discursivas. Segundo Bakhtin, o autor “edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em torno das vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo”.<sup>18</sup>

A dialogicidade interna é fator preponderante para se ressaltar o estilo prosaico. O romancista pode acatar, então, intenções alheias, oriundas de diferentes linguagens, que gravam na obra uma variedade de perspectivas socioideológicas. Conforme Bakhtin explica:

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do

<sup>13</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 73.

<sup>14</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 74.

<sup>15</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 74.

<sup>16</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 74.

<sup>17</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 87.

<sup>18</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 88.

prosador refratam-se e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo.<sup>19</sup>

O contexto social, revelado pela dialogicidade interna do discurso romanesco, baliza uma “estilística sociológica”, determinante da forma e do conteúdo do romance.

No texto “Formas de tempo e de cronotopo no romance” o vínculo entre *forma* e *conteúdo* constitui o conceito de cronotopo, que, apesar de ser uma “categoria conteudístico-formal da literatura”,<sup>20</sup> acentua especialmente a noção de *representação*, tônica do conteúdo, já que o texto não esclarece em que medida o conteúdo determina a forma. Como no texto comentado anteriormente, segundo o qual o diálogo, por não poder se desmembrar, confere ao romance a integridade de um “todo plurívoco”,<sup>21</sup> o cronotopo concebe também uma totalidade concreta:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.<sup>22</sup>

Além de determinar a “imagem do indivíduo na literatura”,<sup>23</sup> o cronotopo, na expansão do conceito prescrita por Bakhtin em 1973, engendra também o “mundo do autor, do intérprete e [o] mundo dos ouvintes e dos leitores”.<sup>24</sup>

## Os tesouros do sentido

É interessante observar que Bakhtin distingue os intérpretes dos leitores, sem justificar essa distinção, que talvez possa ser explicada à moda taurológica: nesse caso, *intérprete* seria aquele que interpreta um texto, enquanto o *leitor*, aquele que lê. Se correta, essa distinção suscita, no entanto,

<sup>19</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 105. Grifos do autor.

<sup>20</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 211.

<sup>21</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 92.

<sup>22</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 211.

<sup>23</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 212.

<sup>24</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 357.

algumas questões problemáticas: por que diferenciar a interpretação da leitura, se ambas apontam para o ato de dedilhar (mental ou oralmente) as páginas de um livro? A leitura exclui a interpretação? Em que consiste uma interpretação?

Independentemente da distinção que se faça entre leitor e intérprete, presume-se que tanto a leitura de um texto como sua interpretação aferem proposições semânticas, já que o leitor tem o papel de renovar a obra.<sup>25</sup> No entanto, ainda que o cronotopo situe o mundo de ambos os receptores do texto, Bakhtin não define a esfera semântica sob a égide do cronotopo. Essa negativa sugere que o sentido decorre também de formulações abstratas:

Mas os significados existem não apenas na reflexão abstrata; a reflexão artística também tem relação com eles. Esses significados artísticos também não se prestam a definições espaço-temporais. Ademais, qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o *interpretamos*, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica.<sup>26</sup>

O trecho deve ser destacado por frisar o caráter dicotômico da interpretação, divisão que indicaria uma possível desvalorização da esfera semântica, haja vista que os termos bakhtinianos compõem um quadro valorativo mediado pela representação da realidade, que não prescinde dos elementos espaço-temporais. Ora, mediante essa configuração excludente, como avaliar tal esfera?

Como é difícil conceber que essa configuração encontre respaldo na teoria de Bakhtin, o próprio autor relativiza o trecho citado anteriormente, ao afirmar, na sua continuação, que:

[e]ssa interpretação compreende também um elemento de apreciação. Mas os problemas do modo de existência dessa esfera e do caráter e da forma das avaliações interpretativas, questões puramente filosóficas (porém não metafísicas, naturalmente) não podem ser discutidos aqui. Pois nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive), esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma *sígnica* audível e visível por nós (um hieróglifo, uma fórmula matemática, uma expressão verbal e linguística, um desenho, etc.). Sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão

<sup>25</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 361.

<sup>26</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 361. Grifo do autor.

mais abstrata. Conseqüentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos.<sup>27</sup>

Dessa maneira, é preciso avaliar se a tradução semântica pode ocorrer à revelia do *cronotopo*, fato que apartaria, por exemplo, as manifestações da linguagem, da história e da cultura. Essa dissociação seria congruente com uma absoluta e insustentável autonomia semântica, pois, assim, a esfera semântica não encontraria nenhum amparo limitador ou relacional. Pode-se argumentar ainda que tal caráter dicotômico sugere uma concepção imanentista, segundo a qual o sentido não está em aberto, mas escondido na linguagem, e, então, converge para a atualização de algo que já estava previsto. Essa concepção, no entanto, vai de encontro ao entendimento de comentadores, segundo o qual o pensamento de Bakhtin refoge ao imanentismo na medida em que postula o dialogismo e se contrapõe aos formalistas russos.

No artigo "Os estudos literários hoje", de 1970, Bakhtin explica o fato de uma obra, como a de Shakespeare, poder ter *vida* muito tempo depois de ter sido escrita:

Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tal descoberta. Os tesouros dos sentidos, introduzidos por Shakespeare em sua obra, foram criados e reunidos por séculos e até milênios: estavam escondidos na linguagem, e não só na literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura [...]<sup>28</sup>

Essa sobrevida da obra, por assim dizer, abarca uma semântica cumulativa, gerida pelo *diálogo* exercitado entre culturas ao longo do tempo. Portanto, as sucessivas dimensões ou "profundidades" do sentido são criadas pela cultura: a ela se deve a "infinita diversidade de interpretações, imagens, combinações figuradas dos sentidos, de materiais e de suas interpretações, etc."<sup>29</sup>

O sentido, por definição, deve responder a perguntas, baliza para

<sup>27</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 361-362. Grifo do autor.

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 363.

<sup>29</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 365, 376.

uma vocação *dialógica* de fundo cultural e outra *responsiva*. Segundo Bakhtin afirma nos "Apontamentos 1970-1971": "O sentido sempre responde a certas perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido para nós, afastado do diálogo".<sup>30</sup> Mesmo que haja a ênfase na cultura, resta a dúvida se, no pensamento de Bakhtin, o campo extratextual interfere efetivamente na interpretação e no sentido. A negativa dessa mediação poderia justificar a falta de questionamento sobre a variação da maneira *como se lê*, diferentemente do que se constata na teoria de Iser, dominada por esse tema.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 19-33.

TAMEN, Miguel. *Hermenêutica e mal-estar*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

<sup>30</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 381.

# Uma estética bakhtiniana: o eu no outro e a definição do literário

Fabrcia Wallace Rodrigues

*Minha vida é a existência  
que abarca no tempo as  
existências dos outros.*

Mikhail Bakhtin

No ensaio “O autor e o personagem”, publicado em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin propõe como eixo norteador do ato de criação estética a diferenciação axiológica entre o eu e o outro. Segundo ele, o ato estético se funda a partir da experiencição da alteridade, cujo peso valorativo traz implicações decisivas para a criação. Ao construir o personagem – ou, na tradução a partir do francês,<sup>1</sup> o *herói* –, o autor estabelece com ele uma condição muito próxima da que se tem na vida, no cotidiano das relações pessoais. O autor parte sempre de uma reação própria em relação a um objeto, o personagem, dando início a um processo que é, ao mesmo tempo, de conhecimento do outro e de si mesmo.

De acordo com Bakhtin a existência no mundo se dá em três instâncias inter-relacionadas: o *eu-para-mim*, o *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*, sendo que sujeito algum pode assumir qualquer uma delas completa e exclusivamente, ou seja, o sujeito atua na existência transitando por estes três espaços. Sendo a relação do eu para consigo mesmo inacabada e incompleta, o *eu-para-mim* é sempre mediado pela presença do outro. Bakhtin explica que a visão que o outro tem de mim é complementar à que eu tenho de mim mesmo: só o outro pode ver minhas costas, minha expressão facial, a minha existência no tempo, ou seja, o outro possui, ainda que potencialmente, aquilo que me é inacessível. O outro alcança aquilo que eu jamais poderei ter plenamente

<sup>1</sup> Optou-se por trabalhar, para uma melhor compreensão do texto filosófico de Bakhtin, com ambas as traduções disponíveis em português. A tradução de Maria Ermantina Galvão, a partir do francês, pertence à edição de 2000 e a de Paulo Bezerra, diretamente do russo, de 2002.

em mim mesmo.

Ao mesmo tempo, assim como o outro, dono de uma existência única, ocupo um lugar no mundo. Meu excedente de visão completa um outro, um outro que sob meu olhar é *outro-para-mim*. Sou outro para um outro *eu-para-mim* e minha atividade constitui um ato axiológico de um *eu-para-mim* que contempla o *outro-para-mim*. Neste sentido, o mundo é repleto de existências de *eus-para-mim* que se constituem enquanto *eus-para-o-outro*, na medida em que contemplam todos aqueles outros, *outros-para-mim*. O mundo é constituído da relação constante e ininterrupta de um si com o outro e consigo próprio: "Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse."<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, no prefácio à edição francesa da obra, explica:

o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos "eu", mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro.<sup>3</sup>

Bakhtin institui três espaços que se interpenetram e que mantêm entre si uma relação de interdependência. Neste sistema, a existência de um *eu* está sempre condicionada à do outro, que por oposição lhe garante um lugar no mundo.

O ato da criação estética se estabeleceria segundo esta mesma relação. A diferença é que na vida as reações de um *eu* se fundam isoladamente, sem o vislumbre de uma totalidade. Já o ato estético, segundo Bakhtin, pressupõe uma visão totalizante, que transcende o olhar do nível ético – dos julgamentos, das opiniões pessoais – para o nível estético, de um acabamento "em forma de um todo concreto-visual que é também um todo significativo".<sup>4</sup>

Tal visão totalizante, chamada por Bakhtin de *acabamento*, supõe um olhar de fora, um olhar *exotópico*. O autor deve olhar o mundo, mais precisamente o objeto, de um lugar afastado, num espaço que lhe permita deixar a posição do *eu-para-mim* para assumir o *outro-para-mim*.

<sup>2</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 55.

<sup>3</sup> TODOROV. Prefácio, p. 15.

<sup>4</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 26.

O trabalho do artista, ainda que se trate da percepção de uma alma, da alma do outro, deve dar-se sempre no *fora*, para além de uma percepção intimista do outro. Perceber o outro interiormente, longe o suficiente para enxergá-lo como *outro*.<sup>5</sup>

O trabalho do autor-criador consiste, portanto, em transformar aquilo que está “disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético” em um todo coerente e coeso.<sup>6</sup> Fruto do olhar suplementar do outro, que é o autor, o objeto estético é um recorte axiologicamente marcado na vida de uma pessoa. Diz-se suplementar o excedente de visão do outro, pois ele se coloca em meu mundo, para depois ver-me da posição que ele ocupa, fora de mim.

Neste sentido, ato estético e ato ético estão intrinsecamente ligados, dado que o olhar do autor-criador é, mesmo que implicitamente, imbuído de valores. Assim como todo ato da existência humana, o ato estético implica uma responsabilidade,<sup>7</sup> pois trata-se de um recorte do olhar do eu-para-mim para o outro, o que já é por si só uma posição axiológica. Carlos Alberto Faraco explica esta relação em termos de refração: “O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; refratante porque é a partir dela que se recorta e reordena esteticamente os eventos da vida”.<sup>8</sup>

*Contudo, ainda que seja vivenciada por mim, a existência do outro não existe plenamente para mim, para este eu que à distância observa o outro. É neste sentido que, numa espécie de revisão do conceito de *catharsis*, Bakhtin explica que nunca poderemos saber qual é o sofrimento do outro. O artista, o homem-criador, portanto, olha interiormente (percebe)*

<sup>5</sup> Em seu trabalho posterior *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin reelabora esta ideia, apontando a inovação trazida por Dostoiévski ao construir personagens inacabados. Não se trata mais do acabamento, mas da inconclusibilidade do herói neste autor.

<sup>6</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 34.

<sup>7</sup> Adail Sobral em seu artigo na obra *Bakhtin: conceitos-chave*, organizado por Beth Brait, propõe este neologismo para dar conta da duplicidade do termo original de Bakhtin, sendo *responsabilidade* a junção das palavras *responsabilidade* e *responsividade*.

<sup>8</sup> FARACO. Autor e autoria, p. 39.

os “momentos da existência axiológica do outro”, fora de seu eu-para-mim, na compreensão simpática do outro, o que se dá em termos de uma vivência do sofrimento do outro, mas não no sentido estrito do que isto pode significar. Vivenciar o sofrimento do outro estaria já em outro plano axiológico, pois se trata do vivenciamento em mim, não a reprodução exata do que o outro viveu. *A impossibilidade da reprodução precisa da experiência alheia garante o olhar sempre exterior do autor.*

Bakhtin acrescenta que também não podemos vivenciar a própria morte ou o próprio nascimento. Tudo o que conhecemos sobre estes dois momentos de nossa existência nos foi dado pelo outro. Os eventos do nosso nascimento nos são narrados, nossa consciência não tem acesso a esta experiência. E nossa morte só pode ser imaginada por nós na medida em que colocamos nossa ausência para os outros.

A própria vivência só se torna moldável esteticamente se for pensada sempre no distanciamento do outro. O eu-para-mim não é capaz de vivenciar temporalmente a própria vida, a necessidade de distanciamento está intimamente ligada à visão do plano axiológico do outro, ou seja, sua vivência deve ser vista, espacialmente do fora e temporalmente do passado. Neste sentido, a memória é o que dá o acabamento estético ao conteúdo axiológico da existência, uma vez que toda recordação do passado, segundo Bakhtin, implica o deslocamento do eu-para-mim ao outro. Constituída a partir de sua própria ambivalência – malograda sempre em sua tarefa principal – a memória é, portanto, o instrumento que presentifica o passado, deslocando os espaços dos acontecimentos para um lugar sem presença mas esteticamente moldável, dado o distanciamento intrínseco que se mantém deste tempo rememorado. A criação artística se dá no instante em que o eu engloba o tempo, percebendo o outro inteiramente no espaço (sua imagem externa) e no tempo (sua vida interior).

A premissa de que somente na interação entre *eus*, através do excedente de visão, se dá o distanciamento necessário para o acabamento estético, invalida a possibilidade de uma criação artística baseada na relação do eu para consigo mesmo. Para Bakhtin, este tipo de relação não está no mesmo campo axiológico do acabamento estético. Segundo o autor, a relação eu-para-mim é totalmente estéril esteticamente, pois é precária e não se constitui como um todo axiológico dado. A diferença

entre o eu e o outro é que seria, portanto, fundamental para a existência do ato estético, ou como aponta Bakhtin:

[...] só o outro como tal pode ser o centro axiológico da visão artística e, conseqüentemente, também o herói de uma obra, que só ele pode ser essencialmente enformado e concluído, pois todos os elementos do acabamento axiológico – do espaço, do tempo, do sentido – são axiologicamente transgredientes à autoconsciência ativa, estão fora da linha de uma relação axiológica consigo mesmo.<sup>9</sup>

É a partir da compreensão do princípio criador do autor, fundado nas relações entre o *eu* e o *outro*, que Bakhtin vai “determinar com rigor os critérios de conteúdo e de forma aplicáveis aos diversos tipos de heróis, conferir-lhes um valor constante e constituir uma tipologia fundamentada e sistemática deles”.<sup>10</sup> Desse modo, esta tipologia é criada por Bakhtin com base nas relações entre o *eu-para-mim* e o outro, para pensar a constituição do ato estético como um ato dotado de valor.

Fundamentado nas relações esboçadas na primeira parte do ensaio entre o eu e o outro, Bakhtin traça uma categorização das instâncias constituintes do objeto estético, como autor, personagem e leitor – este ainda que tangencialmente – e uma tipologia dos personagens a partir da relação entre estes e o autor. Fica clara, por exemplo, a distinção que Bakhtin faz entre autor-homem e autor-criador. O autor-homem é o ser no mundo, participante da vida. O autor-criador é um “elemento imanente ao todo artístico”,<sup>11</sup> a projeção do ser na exotopia, formatador do objeto estético.

É apenas no final do ensaio que o pensador esboça uma possível tríade da criação artística verbal: autor-contemplador, leitor, autor-criador. Bakhtin intenta uma categorização do leitor como de papel decisivo e fundamental para a existência do autor-criador. É o leitor quem assegura a função do autor-criador, cujos atos se fiam na resposta do outro:<sup>12</sup>

<sup>9</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2002], p. 174.

<sup>10</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 29.

<sup>11</sup> FARACO. *Autor e autoria*, p. 37.

<sup>12</sup> Anteriormente, ao tratar do auto-informe-confissão, Bakhtin se utiliza hipoteticamente da percepção do leitor sobre aquele tipo de texto. Já neste momento Bakhtin aponta o leitor como um possível coautor do texto, como alguém cuja atuação seria de interação com o outro, ou de ser o outro para alguém.

*Uma responsabilidade especial é necessária (no domínio autônomo da cultura) – não se pode começar a criar tal e qual, completamente sozinho, sem nada; mas essa especialização da responsabilidade só pode edificar-se sobre a profunda confiança numa instância suprema que abençoa a cultura, confiança em que outro – acima de mim – responde pela minha responsabilidade especial, em que não atuo no vazio dos valores. Fora dessa confiança, haverá apenas vã pretensão.<sup>13</sup>*

Como acontece na existência no mundo, o outro, desempenhado nesta relação pelo leitor, suplementa a existência do eu-autor ao estabelecer com ele este diálogo. É o leitor quem ratificaria o autor-criador como um princípio do objeto estético e agiria refratariamente, enquanto responsividade ao ato estético. Na sua leitura, o leitor garante que o trabalho do autor não seja apenas uma “vã pretensão”, uma vez que o ato estético exige, como todo princípio axiológico, uma relação de alteridade e confiança que não exige as partes de suas responsabilidades.

Neste esquema delineado superficialmente por Bakhtin, autor-contemplador e leitor encontram-se no mesmo plano axiológico: o ato do eu-para-mim de se projetar para o outro. Enquanto o autor-contemplador se projeta para o objeto de sua contemplação, para depois, na distância exotópica, transformá-lo em objeto de criação literária, o leitor se projeta para a obra, para este objeto pronto e também em sua distância confirma o acabamento e a coerência do todo da personagem.

Dessas definições de categorias imanentes do objeto estético, Bakhtin parte para uma tipologia de personagens baseada na relação que se estabelece entre este e o autor. No entanto, mais que uma categorização, Bakhtin, em segundo plano, acaba por apontar para a definição de critérios para a constituição de uma obra como literária.

Partindo das ideias de acabamento e excedente exotópico, Bakhtin considera que textos que não procedem da interação entre ao menos duas consciências, em sua essência, não podem ser textos literários.

O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento

<sup>13</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2002], p. 220. Grifo meu.

ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc); quando não há herói, ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual).<sup>14</sup>

Neste sentido, o acontecimento estético está fundamentado em duas condições: o distanciamento proveniente da interação de dois eus e a mudança de campos axiológicos, dada no excedente de visão. Desse modo, fica estabelecida a fronteira entre o simplesmente ético – que abarca os tipos de textos mencionados por Bakhtin logo acima – e o estético, que por sua vez, não deixa de ser ético, mas que prevê o distanciamento do outro.

Ao comentar a categoria de texto que ele denomina como auto-informe-confissão, Bakhtin inviabiliza sua literariedade. Enquanto texto que se propõe como um autoexame do eu, no qual estaria excluído de princípio o outro, seria praticamente impossível a transposição do campo ético ao campo estético, pois, como já foi comentado anteriormente, o eu-para-mim não pode vivenciar sua existência presente de uma posição exotópica.

Na relação comigo mesmo, vivo o tempo de modo extra-estético. O dado imediato dos significados do sentido, fora dos quais jamais posso perceber ativamente algo como meu, não me proporciona um princípio de acabamento da minha temporalidade.<sup>15</sup>

Segundo Bakhtin, a confissão, mesmo em seu máximo grau de honestidade e profundidade, escapa de sua proposta inicial: o eu-para-mim aparece apenas tangencialmente no texto, pois neste ato há sempre implícito o direcionamento para fora de si, para a alteridade absoluta, Deus. Ou seja, de acordo com o autor, é impossível existir um texto que seja puramente sobre si mesmo, que se volte totalmente para o eu. Há sempre uma súplica pelo outro.

Mesmo enquanto única possibilidade de o eu aproximar-se do escrito, este tipo de texto é considerado por Bakhtin extraliterário, pois não pode ser acabado.

A introspecção-confissão não pode receber acabamento, pois ela não comporta, como tal, aspectos que lhe sejam transcendentais e que possam assegurar-lhe o acabamento; ainda que tais aspectos

<sup>14</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 42.

<sup>15</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 135.

se inserissem na consciência, mesmo assim careceriam dos valores que lhes são peculiares e seriam inaptos para proporcionar a tranqüilidade e o acabamento; tudo o que se determinou e já se concluiu, se terá determinado mal e será indigno.<sup>16</sup>

Bakhtin não deixa muito claro, como se pôde ver logo acima, quais são, de fato, os elementos que impedem ou que faltam para o acabamento estético deste tipo de texto. Um pouco mais adiante comenta ainda a falta de instâncias narrativas que direcionem a obra, como personagem e autor claramente definidos, a constituição de tempo e espaço ou mesmo a existência de um enredo.

O argumento principal de Bakhtin é o de que não posso tornar minha própria vivência material de minha arte porque ainda estou no processo de vivenciá-la. Meu olhar interior, ainda que se revestisse do distanciamento necessário, não cessa de se movimentar, reclamando o movimento contínuo da reavaliação. E completa: "O ativismo da minha autoconsciência revivifica as vivências que tendem a diluir-se e concluir-se [...]".<sup>17</sup> Neste sentido, para Bakhtin, quando um autor-criador decide ser herói de si mesmo o acabamento estético não se concretiza. Ao explicar a impossibilidade deste se construir-se como personagem, o autor aponta para um critério muito mais axiologicamente ético que propriamente literário. Ele diz:

Uma efetiva vivência interior minha – na qual tomo parte ativa – não pode ser tranqüila, deter-se, terminar-se, findar-se, acabar-se, não pode escapar à minha atividade, cristalizar-se de repente numa existência autônoma, concluída, com a qual minha atividade nada mais teria a ver, pois o que vivo é vinculado às coerções do pré-dado, e, de dentro, nunca pode deixar de ser vivido, ou seja, não posso livrar-me da minha responsabilidade para com o objeto e o sentido.<sup>18</sup>

Na verdade, segundo Bakhtin, a função social deste tipo de texto extrapola qualquer pretensão estética que este possa vir a ter. Afora a contemplação de uma obra de arte, este tipo de texto exigiria do leitor uma resposta ética.

Diferentemente do auto-informe-confissão, a autobiografia pode

<sup>16</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 157.

<sup>17</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 114.

<sup>18</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 139.

assumir um caráter estético,<sup>19</sup> já que implica um movimento de rememoração do passado. E toda retomada do passado tem intrinsecamente elementos estéticos. Enquanto a existência na vida é compartilhada e baseada nas relações com o outro, a narrativa desta existência, pensada como um todo acabado, é direcionada aos outros, que sejam os descendentes, amigos etc. Bakhtin acrescenta: “a contemplação da minha própria vida não é mais que a antecipação da recordação que essa vida deixará na memória dos outros”.<sup>20</sup> Ou seja, assim como nos é inacessível a vivência de nossa própria morte, a suposição de um acabamento estético para a vida, a qual implica, necessariamente, a idealização da morte, remete sempre ao outro.

Nesse sentido, o acabamento estético de uma autobiografia só pode ser alcançado no momento em que o autor, da mesma forma em que faria com qualquer outro personagem, deixa a sua posição de *eu-para-mim* e passa a se enxergar como outro, consolidando a visão exotópica necessária ao acabamento estético.

Um outro tipo de texto comentado por Bakhtin é o que prevê a substituição do conteúdo de uma dada vivência pelo tema do “literário puro”. Neste tipo de texto, “o ato criador do autor se realiza totalmente em um contexto literário puro, sem ultrapassar em nada os seus limites e sendo assimilado em todos os momentos apenas por ele; aqui ele nasce axiologicamente, aqui ele se conclui, aqui ele morre”.<sup>21</sup> Para Bakhtin este tipo de obra é insignificante artisticamente, pois não abrange – ou pelo menos assim o tenta – sua dimensão ética. O trabalho puramente formal e material não pode ser considerado literário, trata-se apenas de um trabalho técnico.

De fato, antecipando as críticas que fariam aos formalistas russos em textos imediatamente posteriores, os critérios evocados por Bakhtin para a determinação estética de uma obra proclamam que a lucidez no trabalho teórico com a literatura não pode ignorar o aspecto do conteúdo.

<sup>19</sup> No início da sessão do texto que trata da autobiografia Bakhtin deixa claro que pretende tratar de biografias que tenham pretensões artísticas.

<sup>20</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 139.

<sup>21</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2002], p. 181.

Para além de um aparato técnico, ou um simples jogo lingüístico, o texto literário se desenvolve a partir de valores.

[...] a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores.<sup>22</sup>

O autor parte de sua visão do mundo, da sua relação de eu-para-mim para com os outros. A forma não é primordial e sim o conteúdo que será enformado e acabado por este autor. E é neste ponto que reside a maior crítica de Bakhtin aos formalistas russos, declarada mais abertamente depois no texto "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária", de 1924: a valorização excessiva do material em detrimento do conteúdo, numa "concepção ingênua de cientificidade". Bakhtin faz questão de frisar que a obra não é apenas material, e que este aspecto da criação artística é secundário.

Contrariando a famosa premissa formalista de que a arte verbal é uma arte de palavras, cuja supremacia não pode ser ignorada com análises biografistas ou psicologizantes do autor, Bakhtin apresenta uma alternativa de teoria literária em que se abarque todos os níveis do texto literário: a forma, o conteúdo e o material, sem necessariamente apelar para uma análise pouco consistente ou baseada em aspectos extraliterários.<sup>23</sup>

Para além de uma simples contestação das postulações do formalismo russo, a sequência da argumentação de Bakhtin parece caminhar para a elaboração de um conceito de literatura. Fundamentado na longa exposição que fez a respeito das relações entre o eu e o outro e suas implicações para o exterior, como o corpo e o espaço, bem como a relação que se estabelece entre o autor e o personagem, Bakhtin propõe que um texto literário se constitui de forma, material e conteúdo, e que o trabalho estético se trata essencialmente também de um ato ético.

Todorov comenta em seu prefácio:

<sup>22</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 203.

<sup>23</sup> É importante ressaltar que ao longo do ensaio Bakhtin dedica um espaço da discussão para provar a inconsistência da relação autor-homem e autor-criador como base para a análise das obras.

Bakhtin não se ateve à crítica da definição formalista da literatura (para substituí-la por outra); não, ele simplesmente renunciou a procurar a especificidade literária. [...] O que lhe parece agora muito mais importante são todos os laços que se tecem entre a literatura e a cultura, enquanto 'unidade diferenciada' dos discursos de uma época.<sup>24</sup>

Tendo em vista a problemática apontada nas categorizações propostas por Bakhtin, poder-se-ia entender que, ao contrário do que afirma Todorov em seu prefácio, o autor cria um conceito de *literatura*, cujas bases se fundam no tipo de relação que o autor estabelece com os objetos com os quais trabalha. Ao retomarmos os exemplos de análise ao longo do ensaio é possível perceber claramente um ponto em comum na argumentação acerca dos três tipos textuais aqui mencionados: Bakhtin, ao denominar o auto-informe-confissão um texto *extraliterário*, o faz segundo parâmetros que se baseiam no nível de interação do autor com o personagem, na qual deve se dar certo distanciamento para que se abra caminho de um espaço apenas ético, para um espaço ético-estético; ao acentuar que um texto que se volte totalmente para a literatura não é arte, apenas exercício técnico, o autor novamente clama para a responsabilidade ética do texto, criticando abertamente a tendência estética que valoriza apenas o material; e, por último, quando trata da autobiografia, estabelece que esta só poderá ter acabamento estético sob a condição do distanciamento entre o autor e o personagem.

Tal exame do engendramento dos diferentes elementos componentes da obra literária introduz um conceito de literatura. Na concepção bakhtiniana de arte, o objeto artístico se trata de um "momento significativo de um acontecimento único e singular do existir" e o aspecto técnico é colocado em segundo plano.

O que se conclui não são as palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com o seu centro axiológico – o corpo vivo –, o temporal com o seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> TODOROV. Prefácio, p. 18. Grifos meus.

<sup>25</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 176.

No que diz respeito ao autor, Bakhtin trata do nível em que se deve dar seu ato de criação: não apenas na forma e no material, mas essencialmente no conteúdo. No que tange à forma, o trabalho do criador verbal é com a língua, com a superação de seu uso prático: “a superação da língua enquanto superação do material físico é de natureza de todo imanente, não se supera através da negação mas do *aperfeiçoamento imanente* em um sentido determinado e necessário”.<sup>26</sup> O estilo do autor criador também deve dizer o conteúdo, não diz respeito somente à técnica, mas a uma visão de mundo.

Tendo em vista o trabalho extenuante de Bakhtin, não somente neste ensaio, mas em sua produção de uma forma geral, percebe-se que sua atenção está voltada para a compreensão do fenômeno literário, principalmente no que diz respeito às instâncias narrativas do autor e do personagem, na compreensão do ato criador como um ato relacional, do eu para o outro, e valorativo. Nesse sentido o *eu-para-mim* está sujeito à condição inescapável de responder responsabilmente por seus atos de vivência no mundo. Como ato axiológico, o autor-criador não pode fugir desta imposição, sob pena de cair em mera técnica. Bakhtin concebe a obra de arte literária como um acontecimento vivo, para além de um procedimento técnico, um exercício de estilo, sem nenhuma responsabilidade ética. Nesse sentido, o autor-criador toma também uma posição valorativa no contexto deste acontecimento. Nestes primeiros escritos, especialmente em *Autor e herói* e *Arte e responsabilidade*, Bakhtin parece pedir por uma posição ética. Por um colocar-se conscientemente no mundo, numa existência que não nos permite ter álibis: “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2000], p. 179.

<sup>27</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal* [2002], p. XXXIII.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. [s. l.], [s. d.]. Mimeografado.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- MACHADO, Irene. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista USP*, São Paulo, n. 5, p. 135-142, mar.-maio 1990.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- SOBRAL, Adail. Elementos para uma definição do estético segundo o Círculo de Bakhtin. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux *et al.* (Org.). *As letras e o seu ensino – anais da IX Semana de Letras*. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2008.
- SOBRAL, Adail. Ético e estético – na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 1-21.

# Considerações sobre história e literatura em Bakhtin

Imara Bemfica Mineiro

À diferença das concepções imanentistas, Bakhtin concebe a literatura como elemento inextrincável do contexto histórico e cultural a despeito do qual a análise da produção literária estaria desprovida de seu sentido fundamental. Sendo assim, recomenda que, “antes de mais nada, os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época”.<sup>1</sup> As considerações históricas necessárias para a abordagem do texto literário, entretanto, não deveriam se limitar à apresentar um pano de fundo, à maneira de uma “história geral”, frente ao qual é produzida a obra, mas analisar o diálogo entre a obra e o contexto cultural ao qual pertence.<sup>2</sup>

Por outra parte, considerar a literatura historicamente implica, de acordo com suas colocações, em levar em conta “as correntes poderosas e profundas da cultura”, que seriam determinantes para a produção literária. As profundezas da cultura – a “poderosa cultura popular” –, funcionam, nessa concepção, à maneira de um lençol freático, perene, sobre o qual emergiriam as literaturas que dele se alimentam. Essa perenidade tem

<sup>1</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 360.

<sup>2</sup> “Nossos trabalhos de história e teoria da literatura costumam caracterizar as épocas a que se referem os fenômenos literários estudados mas, na maioria dos casos, essas caracterizações em nada diferem daquelas apresentadas em história geral, sem a análise diferenciada dos campos da cultura e sua interação com a literatura.” BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 361.

a dinâmica lenta do “grande tempo” em contraposição à superficialidade da história literária construída a partir do movimento de suas correntes e escolas estéticas, movimento esse ditado por um ritmo mais acelerado do curso histórico. Pouco nos interessa aqui discutir a ingenuidade de uma visão ontologicamente positiva e um tanto homogênea da cultura popular manejada por Bakhtin, bem como sua necessária e determinante relação com as “grandes obras”. O ponto que importa ressaltar para seguir com a reflexão proposta concerne ao seu entendimento de que a história comporta, simultaneamente, diferentes temporalidades. Nesse caso o tempo da cultura popular extenso, lento e profundo coexiste com o tempo das correntes literárias, mais curto, dinâmico e superficial. Noutro caso, no estudo sobre Rabelais, Bakhtin trata de apontar a possibilidade de associação de algumas personagens a três temporalidades: ao grande tempo da cultura popular, ao médio tempo de uma história política e ao pequeno tempo biográfico do autor.<sup>3</sup> A partir daí aponta para a saturação dessas personagens na medida em que seria possível ler nelas, simultaneamente, índices e referências aos três ritmos, três planos históricos.

Mais nocivo que ler os textos sem a luz da história seria, não obstante, lançar sobre eles a iluminação restrita de sua atualidade.<sup>4</sup> Bakhtin considera que as obras remontam a um passado distante no qual teriam fincadas suas raízes, ao passo que elas mesmas seriam os frutos resultantes de um longo processo de amadurecimento, apenas “colhidos” em sua atualidade. Restritas a ela, as leituras das obras teriam alijadas parte importante de seu corpo de sentidos. Além disso, considera que “o fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subseqüentes”.<sup>5</sup> As obras vivem na longa temporalidade, deitam suas raízes em um tempo anterior ao de sua efetiva materialização e atravessam as fronteiras de suas épocas. Ocorre uma coincidência, portanto, na visão histórica de Bakhtin, entre as temporalidades das “grandes obras”

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*.

<sup>4</sup> “Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas nas épocas de sua criação, em sua chamada atualidade.” BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 362.

<sup>5</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 362.

literárias e da cultura popular. Ambas pertencem ao “grande tempo”, àquilo que carrega a potência de se oferecer ao diálogo infinitamente e de modo sempre inacabável e passível de ressignificação.<sup>6</sup>

Assim como Panurge é lido por Bakhtin como personagem saturada de temporalidades, a literatura encarnaria também essa saturação. Estudá-la, portanto, torna mister considerar, para além do contexto histórico de sua atualidade, o movimento lento de elementos essenciais que a compõem e mesmo que precedem sua existência como literatura. Desse modo, lemos nos “Apontamentos de 1970-1971”:

A literatura, em sua etapa histórica, já encontrou tudo pronto: prontas estavam as línguas, prontas estavam as formas basilares de visão e pensamento. Contudo, elas continuam a se desenvolver ainda que lentamente (no âmbito de uma época não é possível acompanhá-las). A relação dos estudos literários com a história da cultura (a cultura como integridade, não como soma de fenômenos). A literatura é parte inalienável da integridade da cultura, ela não pode ser estudada fora do contexto integral da cultura.<sup>7</sup>

As “línguas” e as “formas basilares de visão e pensamento” apresentam-se, aí, como componentes essenciais ao acontecimento da literatura e pertencem à longa duração, em uma dimensão de tamanho tal que seus movimentos não são perceptíveis ao recorte de uma época. A noção de *grande tempo*, por sua vez, parece ser justamente o movimento epistemológico que possibilita pensar a cultura como integridade – à imagem de um ser paquidérmico, grande e lento, em oposição à de uma colmeia de pequenos e ligeiros fenômenos ou eventos de curta duração –, e dessa integridade participa a literatura e através dela deveria ser significada.

À concepção das múltiplas temporalidades, Bakhtin acrescenta a problematização fundamental da determinação dos liames de uma época. Esses dois eixos de sua concepção de história o aproximam das discussões historiográficas que então eram levadas a cabo, sobretudo na França do início do século XX, as quais Bakhtin parece conhecer. No texto sobre “Metodologia em ciências humanas”, o teórico faz uma referência direta ao

<sup>6</sup> Bakhtin define o “grande tempo” como “o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre”.

BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 410.

<sup>7</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 375.

livro *Apologia da história ou artesanato do historiador*, de Marc Bloch,<sup>8</sup> no *Rabelais e seu tempo* dedica algumas páginas à discussão da obra de Lucien Febvre, também sobre Rabelais,<sup>9</sup> e acredito ser possível que Bakhtin tenha tido algum conhecimento do trabalho de Fernand Braudel, não somente pela afinidade com o grupo dos dois anteriores, como por essa decomposição do tempo histórico em três ritmos diferentes. *O Mediterrâneo* de Braudel apresenta as noções de curta, média e longa duração como os eixos principais do estudo sobre o Mundo Mediterrâneo na época de Felipe II:

Esta obra se divide em três partes, cada uma das quais pretende ser uma tentativa de explicação de conjunto.

A primeira trata de uma história, quase imóvel, que é a do homem nas suas relações com o meio que o rodeia, uma história lenta, de lentas transformações, muitas vezes feita de retrocessos, de ciclos sempre recomeçados [...] quase fora do tempo [...]

Acima desta história imóvel, pode distinguir-se uma outra, caracterizada por um ritmo lento: se a expressão não tivesse sido esvaziada do seu sentido pleno, chamar-lhe-íamos de bom grado de história social, a história dos grupos e agrupamentos [...]

E, finalmente, a terceira parte, a da história tradicional, necessária se pretendemos uma história não à dimensão do homem, mas do indivíduo, uma história de acontecimentos [...], da agitação de superfície, as vagas levantadas pelo poderoso movimento das marés, uma história com oscilações breves, rápidas, nervosas.<sup>10</sup>

A cultura popular que tanto interessou Bakhtin e sobre a qual ele vê fincada parte das raízes da literatura é por ele localizada no equivalente à história quase imóvel de Braudel, ditada pelas relações do homem com seu meio. No outro extremo reside a “história tradicional”, marcada pela agitação de superfícies que caracteriza o enfoque no indivíduo. Bakhtin define esse “pequeno tempo” nos termos da “atualidade, do passado imediato e do futuro previsível”.<sup>11</sup> É nessa curta duração que não podem se deter os

<sup>8</sup> citado por BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 407.

<sup>9</sup> O livro de Febvre ao qual Bakhtin faz referência foi publicado em português sob o título *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*, e é discutido no primeiro capítulo da obra de Bakhtin sobre Rabelais.

<sup>10</sup> BRAUDEL. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*, p. 25.

<sup>11</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 410.

estudos literários, restringindo-se a trabalhos biográficos.

Uma vez postas em cena essas variáveis temporais como coexistentes e necessárias, é também colocado em questão o problema da determinação do que viria a ser uma “época” – no momento em que vacila a hegemonia do que Braudel chama “história tradicional”, vacilam também suas categorias e conceitos. Nesse mesmo sentido, lemos nos “Apontamentos” de Bakhtin: “a estreiteza dos horizontes históricos dos nossos estudos literários. O fechamento na época mais próxima. A indefinição (metodológica) da própria categoria de época”.<sup>12</sup> E, de alguma maneira relacionada a este questionamento, se coloca a concepção de que as obras dissolvem as fronteiras entre as épocas, talvez contribuindo, assim, para o problema da dificuldade de circunscrição da noção de *época*.

Entretanto, para dissolver tais fronteiras e atravessar os tempos, de acordo com Bakhtin, o texto literário teria que carregar em si mesmo uma pluralidade temporal:

uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse toda e integralmente hoje (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence ao presente morre juntamente com ele.<sup>13</sup>

Nesses termos, coloca que Shakespeare teria erguido sua obra a partir de elementos já carregados de sentidos, e não de palavras mortas.<sup>14</sup> À maneira de um construtor, lançou mão de tijolos cujas formas estariam saturadas, usou da “palavra prenhe” em função da qual sua obra sobrevive e atravessa os séculos tendo ainda algo a dizer aos homens de outros tempos. A perspectiva de uma comunicação entre os tempos – não mais no sentido das durações e temporalidades, mas agora nas qualidades de passado, presente e futuro –, que no caso de Shakespeare é analisada a partir da permanente atualidade (ou atualização) da obra ao longo dos séculos, é observada, em Goethe, como tema propriamente do texto literário. “Um dos pontos culminantes da visão do

<sup>12</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 375.

<sup>13</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 363.

<sup>14</sup> De acordo com Bakhtin, Shakespeare “não construía suas obras a partir de elementos mortos nem de tijolos, mas de formas já saturadas, já plenas de sentido.” BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 363.

tempo histórico na literatura universal foi atingido por Goethe”, afirma Bakhtin observando sua disposição em ler “os *inícios do curso do tempo* em tudo”.<sup>15</sup>

Essa leitura do tempo que Goethe realiza concerne a uma maneira de *olhar*, de *ver* o tempo no espaço. À questão da espacialização do tempo Bakhtin se dedica a mostrar com minúcia no texto sobre “O tempo e o espaço nas obras de Goethe” e aqui não acompanharemos os detalhes dessa discussão. Contudo, vale observar que ela parece estar inserida no contexto daquilo que Carlo Guinzburg denomina *regime escópico* da modernidade, o que ficará em suspenso para ser retomado adiante.

Ainda no texto sobre Goethe, Bakhtin nota que

o século XVIII se revela como uma época de potente despertar do sentimento do tempo, antes de tudo, sentimento do tempo na natureza e na vida humana. Até o último terço do século predominam os tempos cíclicos, mas também estes, a despeito de todas as suas limitações, revolvem com o arado do tempo o mundo imóvel das épocas antecedentes. E nesse solo revolvido pelos tempos cíclicos começam a revelar-se também os sinais do tempo histórico.<sup>16</sup>

De fato, isso que Bakhtin chama “sentimento do tempo” que fora despertado em fins do século XVIII coincide com o que Michel Foucault denomina a “virada epistemológica” da modernidade.<sup>17</sup> Desde então, o tempo deixou de ser a superfície de organização dos eventos para ser concebido como algo que atravessa o próprio ser das coisas, da natureza e da vida humana, nas palavras de Bakhtin. Esse teria sido o momento no qual a história passou a ser concebida como fundamento de todo desenrolar da vida, ao passo que a própria vida torna-se percebida a partir da consciência do correr do tempo, a partir de uma “analítica da finitude”. Essa virada epistemológica é o que desata, ainda, a concepção de que o homem é capaz de intervir na história e de que dispõe apenas do presente para fazê-lo. No desenho da história, o presente se configura como o espaço de ação do homem.

Seria essa modernidade epistemológica marcada pelo *regime*

<sup>15</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226. Grifo meu.

<sup>16</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226-227.

<sup>17</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas.

*escópico*, conforme observa Guinzburg.<sup>18</sup> Como argumento, coloca que tendemos a pensar o tempo, por exemplo, a partir de figuras espaciais e visíveis. Esse parece ser o movimento que Bakhtin observa em Goethe, constatando o espaço como acontecimento e formação a partir dos indícios do curso temporal. Como contraponto a tal cultura do olhar, Guinzburg evoca o exemplo das metáforas sonoras de Santo Agostinho, as quais relacionam o passar do tempo à ideia de sinfonia.

Em relação ao presente como tempo de intervenção do homem na história, Bakhtin convida por vezes a imagem do homem construtor para a figuração dessa intervenção. No entanto, tal intervenção no presente não está desvinculada do passado ou do futuro. Como vimos na leitura que faz de Shakespeare, o material dessa construção não é o tijolo morto, mas aquele carregado de sentido pela cultura e pelo passado. E essa matéria arraigada no passado é o que possibilita à obra uma projeção para o futuro. O presente como puro presente morre em sua atualidade. Apenas o presente caracterizado com a “plenitude do tempo” entra na história da longa duração.

Goethe, portanto, segundo a leitura de Bakhtin, foi o escritor que melhor soube observar a plenitude do tempo partindo da percepção dos traços do passado no espaço do presente. Entretanto, Bakhtin afirma que esses índices do passado que Goethe percebera lhe interessava apenas na medida em que dizem algo ao presente, se vinculam a ele de maneira produtiva. O passado insulado no presente como um corpo estranho e circunscrito nos museus e antiquários, diferentemente, lhe causavam horror, era lido através de figuras fantasmáticas que cruzaram os tempos assombrando o presente. Goethe, de acordo com o estudo de Bakhtin, buscava a “marca *essencial e viva* do passado no presente” em oposição às “ruínas” fantasmagóricas, pedaços de “passado nu” e morto que invadira o presente de maneira incompreensível e inútil.<sup>19</sup> Nesse ponto se insere, assim, a questão da utilidade do passado e da história discutida inicialmente por Nietzsche. O passado fantasmagórico e isolado no presente do museu formaria o repertório do que Nietzsche chamou *história antiquário*, que,

<sup>18</sup> GUINZBURG. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância.

<sup>19</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226-227. Grifo meu.

à maneira de um gabinete de curiosidades ou de uma coleção, é preservada no tempo sem ter com o presente nenhum vínculo essencial.<sup>20</sup> Em oposição à história antiquário estaria aquela que tem como princípio ser útil ao presente e à vida.

Desse modo, o passado que interessara a Goethe e que Bakhtin valoriza em sua percepção é o passado vivo, aquele que, imiscuído no presente, colabora para a compreensão de seu lugar no percurso histórico. Não um passado morto que invade e assombra o presente, mas o passado vivo que dispõe de vínculos necessários com o presente (vínculos esses que constituem a própria dimensão viva do tempo passado). Esta seria a raiz da ideia de que há uma “plenitude do tempo”: “o passado deve ser *criador*, deve ser *eficaz* no presente [...] Esse passado criativamente eficaz, que determina o presente, fornece com este uma determinada direção também para o futuro, que em certo sentido antecipa também o futuro”.<sup>21</sup> Assim, passado, presente e futuro são concebidos de maneira interdependente e criativa no espaço do próprio presente, à diferença de categorias temporais estanques e isoladas umas das outras por questões de marcas temporais (datas, eras, épocas). Se por um lado essa concepção de plenitude do tempo constitui uma marca epistemológica desde fins do século XVIII, como observou Bakhtin, por outro lado abre caminho para a constatação de uma heterogeneidade constitutiva do presente enquanto presente: “As contradições da atualidade, quando perdem seu caráter eterno e absoluto, dado por Deus, revelam na atualidade a heterogeneidade temporal – os remanescentes embriões do passado, as tendências do futuro.”<sup>22</sup> Com relação a esse aspecto, vale notar a proximidade da concepção de plenitude do tempo de Bakhtin com a apresentada por Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história” de que o presente se apresenta como um tempo “saturado de agoras”.<sup>23</sup> Em Goethe, segundo Bakhtin, “a atualidade [...] se manifesta como uma essencial diversidade de tempos: como remanescentes ou relíquias dos diferentes graus e formações do passado e como

<sup>20</sup> NIETZSCHE. *Os pensadores*, p. 61-91.

<sup>21</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226, 238.

<sup>22</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226-227.

<sup>23</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história.

embriões de um futuro mais ou menos distante”.<sup>24</sup>

Além disso, Bakhtin observa que Goethe, ao superar o passado “fantasmagórico, horripilante e involuntário”, se afasta gradativamente da perspectiva romântica de valorização desse passado “inútil” e se acerca cada vez mais ao realismo. Desse modo, associado ao realismo está a noção de que o passado é dotado de uma “eficácia criadora” e projetiva para o futuro. O futuro é entendido, portanto, como o gancho de diferenciação entre as abordagens romântica e realista do passado: “O vento fresco do futuro penetra com força cada vez maior no sentimento do tempo em Goethe, purificando-o de todo o obscuro, fantasmagórico e involuntário”. Como o futuro, outra marca da visão realista de Goethe seria a colocação da perspectiva do “homem construtor”; é essa figura quem, segundo Bakhtin, “contempla e compreende a paisagem em Goethe”.<sup>25</sup>

Chega-se, com isso, à ideia de que a história é uma forma de construção. Não somente a história do vivido dos homens, que construiriam a história ao intervir no tempo, como a investigação histórica e o intento de fazer dialogar tempos e culturas distintas de maneira criadora e útil ao presente.

“Não se pode mudar o aspecto efetivamente *material* do passado, no entanto, o aspecto de sentido, o aspecto expressivo, falante, pode ser modificado porquanto é inacabável e não coincide consigo mesmo (ou é livre)”.<sup>26</sup> Nessa concepção, o passado não está completamente dado, ainda que sua dimensão material esteja determinada, ele possui uma dimensão passível de significação pela memória e pelas lembranças. O passado, portanto, deve ser, mais do que *conhecido*, *compreendido* em sua “índole inacabável”, em sua “não coincidência consigo mesmo”.<sup>27</sup> Uma vez concebido a partir de certa abertura interpretativa, o passado é significado pelas questões presentes que se dirigem a ele afim de compreendê-lo.

Tal interpretação, por sua vez, é suscetível a uma significação determinada não apenas pelas questões colocadas a partir do presente em

<sup>24</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226-227.

<sup>25</sup> BAKHTIN. O tempo e o espaço nas obras de Goethe, p. 226, 238.

<sup>26</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 396.

<sup>27</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 396.

direção a um passado-objeto, como por elementos surgidos em um tempo intermediário entre esse passado e o presente que se propõe a estudá-lo. Assim, como o mundo, o passado é concebido como “acontecimento” e não como “prontidão”. O passado acontece e é construído por cada presente, ou melhor, por cada diálogo com o presente, pois mesmo sua dimensão material pode ser carregada de novos sentidos:

a cultura não é criada a partir de elementos mortos, pois, como já dissemos, até um simples tijolo traduz alguma coisa com sua forma nas mãos do construtor. Por isso, as novas descobertas de portadores materiais do sentido introduzem corretivos nas nossas concepções de sentido e podem até exigir sua reconstrução substancial.<sup>28</sup>

Em alguma medida essa operação parece ser a que Bakhtin pretende realizar em seu estudo sobre Rabelais<sup>29</sup>, introduzindo a cultura popular da Idade Média e do Renascimento como elemento fundamental para sua leitura. Além disso, essas “novas descobertas” sobre o passado são possibilitadas não por um trabalho de imersão como pretendiam os historicistas, mas justamente pela manutenção de um distanciamento criativo, por um olhar afastado que lança questões formuladas a partir do tempo presente em direção ao passado: “Sem levantar nossas questões, não podemos compreender nada do outro de modo criativo. Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente”.<sup>30</sup>

Nisso consistiria a essência do diálogo entre as culturas, um diálogo criativo para as três categorias temporais (passado, presente e futuro) e atribuidor do “sentido histórico”. Ao colocar o romance como “gênero do futuro”, por fim, Bakhtin parece estar atribuindo ao gênero um lugar específico nessa cadeia de sentido histórico.

Sem dúvida Bakhtin pode ser lido como tributário de uma visão determinista da história, sobretudo ao fazer esse tipo de afirmação e ao apoiar-se incondicionalmente sobre os romances realistas, conferindo-lhes

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 363.

<sup>29</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

<sup>30</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 366.

uma potência pedagógica. Contudo, algumas características de sua concepção histórica apontam para uma visão crítica e para uma reflexão teórica sobre o conceito de história que o afastam das leituras historicistas tradicionais. O desmembramento do tempo histórico em três diferentes durações e ritmos; a preocupação com uma espacialização do tempo levada a cabo a partir de uma virada epistemológica do século XVIII, inaugurando uma cultura do olhar na modernidade e a entrada da história como condição de existência de toda vida; a noção de que os tempos se comunicam e de que o presente está carregado tanto de um universo de experiência quanto de um horizonte de expectativa<sup>31</sup> que variam de acordo com o presente mesmo; a concepção de que cada presente possui uma heterogeneidade de atualidades e, por último, a ideia de que a história é escrita a partir de operações de construção, caracterizam sua noção de história como uma concepção formulada a partir de reflexões teóricas sofisticadas que não se contêm na definição de *determinista*, no sentido de que esteja já pré-determinada.

Parti da observação de que Bakhtin não teria problematizado suficientemente as noções de história e de tempo ao formular essa concepção de que o romance seria a marca literária do futuro. No entanto, com o decorrer das leituras, bem como das reflexões voltadas para a confecção deste trabalho, creio que a inquietação acerca desse “gênero do futuro” mudou de lugar. A questão se desloca da problematização da noção de história – que parece ter sido realizada com sofisticação por Bakhtin – para a problematização do conceito mesmo de literatura (uma vez que não se vislumbra qualquer função literária não “realista” em seu sentido mais conhecido).<sup>32</sup> Contemporâneo a Bakhtin é o escritor argentino Macedonio

<sup>31</sup> Os conceitos de universo de experiência e horizonte de expectativa são desenvolvidos por Reinhart Koselleck em *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*.

<sup>32</sup> Esse sentido mais corrente de realismo, marca dos séculos XVIII e XIX, é posteriormente problematizado com as vanguardas artísticas do início do século XX – os *super-realismos* –, bem como adentra o século XX como uma questão importante nas literaturas latinoamericanas – as propostas teóricas e literárias das chamadas “Novelas Totais” da primeira metade do século XX ou os romances e textos críticos de Juan José Saer, para citar apenas alguns exemplos. Nesses casos, literatura e realidade, ou literatura e história são pensados em conexão visceral, muito embora não partilhem de um realismo tradicional da narrativa ou da construção das personagens.

Fernández. Como ele, Macedonio está preocupado em formular uma teoria do romance, a ser apresentada no que chama de “romance futuro”, apostando também na potencialidade temporal do gênero.<sup>33</sup> Entretanto, Macedonio parece defender uma ideia de literatura que se opõe a qualquer índice de realismo, embora dotado de uma discussão a respeito das funções de autor e de personagem e das diferentes vozes que o compõem.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 225-258
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-223
- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GUINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado: por una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.

<sup>33</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

# **A empatia e o riso: a propósito da unidade na obra de Mikhail Bakhtin**

Thiago de Souza Bittencourt Rodrigues

O presente estudo será norteado pela discussão sobre a *unidade* da obra e do pensamento de Mikhail Bakhtin, mas longe de ser uma exaustiva exposição, ele se limitará a pontuar alguns elementos que possam nos fornecer pistas de como reconduzir o problema da unidade do *corpus* bakhtiniano. Nesse sentido, serão perseguidos dois objetivos principais: primeiro, caracterizar minimamente o *corpus*; segundo, estabelecer uma aproximação entre alguns escritos, a partir das noções de “empatia” e “riso”. Eu suspeito que embora não se possa afirmar a existência de uma unidade sistêmica nos escritos de Bakhtin, tudo indica que uma unidade cronotópica e dialógica possa ser aventada. Em outras palavras, talvez seja possível estabelecer, ainda que provisoriamente, um ponto de partida a partir do qual avançar na compreensão de seu instigante pensamento.

A obra de Mikhail Bakhtin, em toda sua extensão, complexidade e inacabamento, pode ser dividida em quatro grandes períodos temáticos, que não correspondem, como se sabe, a uma cronologia exata das edições, em sua grande maioria, póstumas.<sup>1</sup> Em virtude do enfoque sobre as concepções de *empatia* e *riso*, adiante que os escritos do primeiro e do terceiro períodos serão enfatizados aqui.

A partir dos escritos de 1924-1930 até os de 1930-1950 se percebe, mais nitidamente, o esforço teórico de refletir sobre o romance e sua

<sup>1</sup> Tomo como ponto de partida a classificação estabelecida por Gary Saul Morson e Caryl Emerson no capítulo “A configuração de uma carreira”, de *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*, p. 81-118.

unidade *polifônica*, sendo para isso necessário cunhar novos termos e desenvolver uma metodologia própria a ser empregada na reflexão. A despeito das lacunas teóricas, há, contudo, uma ligação entre estes escritos e os escritos de 1919-1924: ela reside na continuidade da discussão sobre o papel da “singularidade” tanto para uma filosofia da ação quanto para uma estética bakhtiniana; pode-se dizer que o romance é, em última instância, o gênero no qual as vozes singulares podem dialogar. Cabe ressaltar, portanto, que a unidade polifônica do romance não se confunde com a unidade universal; por isso, o *dialogismo* não se confunde com a dialética. Em “Autor e personagem”, chega-se a dizer que, embora haja uma supremacia do autor sobre a personagem, é necessário um distanciamento entre um e outro, a fim de que a personagem desenvolva imagem e vida própria, diferentemente do que acontece com a personagem infinita do romantismo, ou com a personagem não redimida de Dostoiévski.<sup>2</sup> O curioso é que nesse período Dostoiévski ainda não tinha para Bakhtin a relevância que mais tarde terá nos escritos de 1930, publicados postumamente, com o título *Questões de literatura e de estética* (1975).

De uma maneira geral, o estudo do romance, sua genealogia e cronotopos ocupam a maior parte do *corpus*. No ensaio “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, Bakhtin estabelece uma tipologia histórica do romance; no ensaio de *Poética histórica*, cujo título principal é “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, ele elabora uma nova maneira de conceber a relação entre tempo e espaço, a partir da noção de cronotopo, estabelecendo para essa noção uma genealogia que tem início na Antiguidade greco-latina e perpassa toda a Idade Média, através da tradição dos romances de cavalaria e das figuras cômicas populares (bufão), atingindo seu ápice no contexto do Renascimento, com Rabelais e a temática da carnavalização. Embora se possa tomar o tema da carnavalização como uma espécie de apoteose do inacabamento, em “Épos romance”, um *ensaio sobre a metodologia de estudo do romance*, Bakhtin já compreende o romance como o mais maleável dos gêneros, por apresentar uma tridimensão estilística e consciência plurilíngue; por transformar as coordenadas temporais das representações literárias; e,

<sup>2</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 18.

por permitir um contato maior com o presente, através de uma nova área de estruturação da imagem literária.<sup>3</sup> Em relação aos gêneros instituídos, o romance se apresenta como o único a ainda estar em processo de formação, enquanto os demais gêneros, inclusive a tragédia, já teriam uma ossatura há muito calcificada. Portanto, não seria absurdo pensar que todos os esforços de Bakhtin são direcionados à compreensão do romance e seus elementos. Realço, porém, que o recorte do estudo em questão restringir-se-á aos objetivos propostos, isto é, apresentar um panorama geral do *corpus* e estabelecer uma aproximação entre seus diversos momentos.

Para José Luiz de Fiorin,<sup>4</sup> Bakhtin é paradoxal, pois ele se posiciona à maneira de um pós-moderno, acentuando a alteridade, a fragmentação, em última instância, o relativismo, mas, no entanto, recusa um relativismo completo. Ao mesmo tempo, busca consolidar uma poética histórica, porém, que esteja para além de um materialismo histórico, algo que ele próprio denomina em "Para uma filosofia do ato" de *prima philosophia*; no entanto, ao contrário da "filosofia primeira" das correntes metafísicas e idealistas, ele ressalta sua imanência.<sup>5</sup> É um linguista e um teórico da literatura, porém "não produziu uma teoria acabada da linguagem e dos diferentes níveis de língua, nem uma teoria da literatura completa".<sup>6</sup> Segundo Tzvetan Todorov, no "Prefácio à edição francesa" da *Estética da criação verbal*, o caráter multifacetado do pensamento bakhtiniano impõe problemas a sua unidade;<sup>7</sup> mais do que isso, para ele, Bakhtin dá pouca importância à questão "que é literatura?".<sup>8</sup>

De acordo com a caracterização dos períodos de sua produção, elaborada por Morson e Emerson, o primeiro período se caracteriza pela

<sup>3</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 403-404.

<sup>4</sup> FIORIN. *Vida e obra*, p. 15-17.

<sup>5</sup> A expressão *Prima Philosophia* (Filosofia Primeira) aparece na *Metafísica* de Aristóteles, como sinônimo de metafísica, isto é, a ciência das causas e da essência da realidade, em outras palavras a ciência do Ser.

<sup>6</sup> FIORIN. *Vida e obra*, p. 16.

<sup>7</sup> TODOROV. *Prefácio à edição francesa*.

<sup>8</sup> TODOROV. *Prefácio à edição francesa*, p. XXX.

preocupação de Bakhtin em vincular as esferas ética e cognitiva por meio da esfera estética. O ponto de partida desse período é a crítica à “estética material” dos formalistas, que tende a reduzir uma obra a seu aspecto “material”, isto é, à linguagem e seus procedimentos; a partir da discussão com os formalistas, Bakhtin procura elaborar uma estética não material, que enfatiza como o ético se torna estético; em outras palavras, ele avalia o “conteúdo”.<sup>9</sup> Outra característica marcante desse período é a crítica de cunho filosófico à tradição racionalista do século XVIII, em especial à filosofia transcendental de Kant<sup>10</sup> e à noção romântica de “sistema”, advinda do idealismo alemão, sobretudo, de Hegel.<sup>11</sup> Os atos éticos e estéticos constituem, portanto, o foco do pensamento bakhtiniano do primeiro período. Segundo Morson e Emerson, “os que entendem a ética em termos de regras cometem um erro similar ao que consiste em entender a linguagem em termos de códigos”.<sup>12</sup> Em outras palavras, o *teoreticismo* ou *teoricismo* comete o mesmo erro do *monologismo*, isto é, admite imperativos universais e *a priori* em detrimento da singularidade cronotópica, em todos os níveis da cultura humana: ético, estético, religioso e cognitivo.

Em resumo, o primeiro período é caracterizado por dois

<sup>9</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 86-101.

<sup>10</sup> Na Antiguidade e ainda na Idade Média, a reflexão sobre o *dever* foi quase sempre a reflexão sobre os deveres; não se tratou tanto de precisar o que é o *dever* como de determinar aquilo que é devido. Isto tem, imediatamente, uma razão principal: o fato de quase todas as morais anteriores a Kant terem sido morais concretas e, portanto, morais nas quais importou mais o próprio conteúdo das leis e dos mandatos do que a forma. Para Kant, o *dever*, esse “nome grande e sublime”, é a forma da obrigação moral. A moralidade tem lugar deste modo apenas quando se realiza a ação por respeito ao *dever* e não só em cumprimento do *dever*. Isso equivale a uma identificação do *dever* com o soberano bem. Na *Fundamentação da Metafísica dos costumes*, diz Kant, o *dever* é “uma necessidade prática, incondicional, da ação, [a qual] deve ser válida para todos os seres racionais (os únicos a quem um imperativo é inteiramente aplicável) e que, por essa razão também pode ser uma lei para todas as vontades humanas”.

<sup>11</sup> “o problema dos sistemas não é apenas a sua imprecisão, artificialidade e previsibilidade; o problema é que ele não contém necessariamente quaisquer humanos. Sem casos individuais concretos não existe obrigação, porque somente o particular pode obrigar-nos” p. 88.

<sup>12</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 77.

problemas principais: primeiro, a crítica bakhtiniana ao materialismo formalista e sua rígida concepção de *poética*, normativa e acabada, algo que é considerado por Bakhtin um fator de restrição injustificado, ou melhor, justificado sobre uma concepção demasiado estreita dos modelos literários, fornecidos pelos gêneros estabelecidos e, portanto, não apropriada aos gêneros em prosa, como o romance, por exemplo; segundo, a crítica contundente de Bakhtin às perspectivas filosóficas hegemônicas no século XVIII e início do XIX, vale dizer, a filosofia *transcendental* de Kant e o idealismo alemão. Para Bakhtin, essas perspectivas se caracterizam como “teorismos”, isto é, perspectivas que fogem do real ao fundamentar sua busca em um *a priori* universal absoluto, passível de ser analisado e decomposto sistematicamente. O pensamento bakhtiniano contrapõe-se, portanto, ao racionalismo e ao empirismo científicos. Em outras palavras, nesse período, Bakhtin busca vincular atos éticos, cognitivos e estéticos, questionando, do ponto de vista ético, o *imperativo categórico* do dever e do ponto de vista estético, a compreensão do *tempo* e do *espaço* estabelecida pela “estética transcendental”.

Para Kant, nem o tempo nem o espaço são percepções empíricas, elas são as formas puras da sensibilidade *a priori* e a condição de possibilidade de *juízos sintéticos a priori*; sendo assim, o tempo não é a experiência da sucessão e da continuidade, mas seu pressuposto, e o espaço não é uma experiência externa, uma experiência empírica, mas sua condição de possibilidade.<sup>13</sup> Embora a discussão sobre o estatuto da imagem e da representação, do excedente de visão, do corpo e da externalidade da imagem, em “Autor e personagem”, aponte para uma crítica às concepções de tempo e espaço enquanto “intuições puras”, somente nos escritos de períodos posteriores essa crítica será enfatizada.<sup>14</sup> Em um primeiro momento, Bakhtin parece dar ênfase à questão ética, algo que já se enuncia desde o ensaio “Arte e responsabilidade” (1919).

O terceiro período, que compreende os escritos de 1930 a 1950, avança também em dois sentidos, investigar as origens do romance – gênero,

<sup>13</sup> KANT. Estética transcendental, p. 62-64.

<sup>14</sup> A concepção de *cronotopo* constitui um dos temas principais da terceira fase.

segundo Bakhtin, *polifônico* e *aberto* –, bem como a limitação das ferramentas metodológicas utilizadas para avaliar seu valor literário e definir suas características. Bakhtin busca não estabelecer um cânone para o gênero, mas reafirmar, a partir do caráter inacabado do romance, um gênero vivo, em processo, impossível de ser investigado quer da perspectiva estética da “poética” tradicional, estabelecida desde o século XVII pelos chamados preceptistas; quer pela “estética idealista” do romantismo; quer pela “estética material” dos formalistas.

Para avaliar o discurso do romance, segundo Bakhtin, parecem necessárias duas coisas: primeiro, inverter a prioridade estabelecida pela tradição filosófica racionalista do universal sobre o singular, e depois, refinar as ferramentas de análise do tempo e do espaço, relacionados ao campo estético. Assim, as noções de *romance* e de *cronotopo* serão preponderantes nesse período. Para Morson e Emerson, os estudos de Bakhtin sobre o romance apontam para duas linhas: “A primeira é inspirada por um novo interesse pelo gênero; a segunda, uma idealização da paródia”.<sup>15</sup> Portanto, o tema central do terceiro período se incumbe de lançar as bases de uma poética histórica, fundamentada nas manifestações folclóricas e no “riso” popular, retomando a discussão sobre o tempo e o espaço, em termos de cronotopo e estabelecendo o romance como gênero da *heteroglossia*, isto é, da diversidade e do não acabamento ou não finalizabilidade. O caráter polifônico do romance possibilita a inserção de uma perspectiva histórica e viva da Literatura; segundo Morson e Emerson, é nesse período que se estabelece uma *prosaística*.<sup>16</sup>

Depois dessa breve contextualização do *corpus* bakhtiniano, passemos ao estudo dos termos de sua aproximação, primeiro, a noção de *empatia*, tal como ela aparece em “Para uma filosofia do ato”, depois a noção de *riso*, como é definida em “Cultura popular na Idade Média e no Renascimento”.

## Para uma filosofia do ato

Segundo Morson e Emerson, em *Para uma filosofia do ato*, “Bakhtin inicia

<sup>15</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 104-105.

<sup>16</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 83.

a sua crítica da confiança de Kant nos imperativos e nas normas morais a partir desse ponto: um senso da obrigação ou do “dever” fundamentado no caso concreto e não na regra geral ou na situação abstratamente hipotética”.<sup>17</sup> Dito de outro modo, o ato real, que participa do evento único do Ser, está em processo; por isso, não pode ser capturado por nenhuma tentativa universalista. Só há responsabilidade verdadeira onde o indivíduo se exprime e assina pelo ato que executa. No ato responsável, o indivíduo singular objetiva a identificação empática com outro indivíduo, isto é, o “eu” se identifica a um outro, sem, contudo, confundir-se com ele, reafirmando a atividade dinâmica entre um e outro. Dessa perspectiva, não há um álibi para o ser; isso significa que é preciso encontrar uma fundamentação não metafísica para os atos éticos.

Talvez seja necessário nos determos por um instante sobre essa identificação; afinal, em última instância, ela nos permite compreender a importante noção de empatia, no que se refere à relação entre os campos ético e estético do pensamento de Bakhtin. Em “Autor e personagem”, Bakhtin nos fala da “compenetração”, como primeiro momento da atividade estética, que por sua vez tem como fundamento duas consciências que não coincidem; nesse sentido, ele limita, ou melhor, delimita em função do acabamento proporcionado pela experiência estética, as relações éticas.<sup>18</sup> Dito de outro modo, embora a experiência estética possa fornecer certo grau de acabamento por meio do excedente da visão, algo que um autor experimenta em relação às personagens, o mesmo não ocorre jamais na relação ética entre “eu” e um “outro”, cuja totalidade sempre escapa. Do ponto de vista estético, a identificação com o objeto da visão leva a vê-lo de dentro de sua própria essência e, em seguida, coloca-se do lado de fora da individualidade em uma espécie de retorno a si mesmo, a partir do qual o material colhido será enformado e receberá seu acabamento; a isso Bakhtin chama de “empatia” estética. Do ponto de vista ético, tal “compenetração” depende de um ato individual de identificação, e não pode ser pensado, mas apenas participativamente experimentado ou vivido, isto é, “criar empatia é um ato meu”, responsável, e por isso, não pode ser

<sup>17</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 87.

<sup>18</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 20-25.

mais considerado uma reflexão estética, pois vai além dele.

Embora não seja possível uma empatia absoluta (o que significaria perder-se completamente no outro), é ela que permite em certa medida agir de maneira responsável com os outros. No fundo a “empatia” ou “identificação” se consubstancia na atitude ativa e responsável de um “eu” para com o “outro”, não uma adequação do sujeito racional às normas abstratas e *a priori* de uma racionalidade teoreticista. Portanto, a empatia é um ato individual, não um agir “como se” a máxima de nossa ação pudesse ser universalizável; fica claro a necessidade de uma crítica ao imperativo categórico kantiano, vejamos algumas passagens que bem poderiam apontam para isso:

não se pode falar de nenhuma espécie de normas morais, éticas, de nenhum dever com um determinado conteúdo [...] <sup>19</sup>

Não existem normas morais que sejam determinadas e válidas em si como normas morais, mas existe um sujeito moral com uma determinada estrutura (não uma estrutura psicológica ou física, é claro), e é nele que devemos nos apoiar [...] <sup>20</sup>

Todas a tentativas de superar – de dentro da cognição teórica – o dualismo da cognição e da vida, o dualismo do pensamento e da realidade única concreta, são totalmente sem esperança. <sup>21</sup>

Qualquer espécie de orientação *prática* da minha vida é impossível no interior do mundo teórico: é impossível viver nele, impossível realizar ações responsáveis. <sup>22</sup>

O mundo teórico é alcançado através de uma abstração essencial e fundamental do fato do meu ser único e o sentido moral desse fato – “como se eu não existisse”. <sup>23</sup>

Todas as tentativas de forçar caminho de dentro do mundo teórico para o Ser-evento real são completamente sem esperança. <sup>24</sup>

A ética material procura encontrar e fundar normas morais especiais que tenham um conteúdo definido [...] Um ato realizado é ético

<sup>19</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 23.

<sup>20</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 23.

<sup>21</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 24-25.

<sup>22</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 27.

<sup>23</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 27.

<sup>24</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 30.

apenas quando governado completamente por uma norma moral apropriada que tenha um conteúdo universal definido.<sup>25</sup>

Bakhtin aponta duas objeções à ética material: primeiro: *não há especificamente normas éticas*; segundo, a falha da ética material é sua universalidade – a suposição de que o dever pode ser estendido, pode ser aplicado a todos. Em seguida critica também as éticas formais:

A ética formal começa da idéia perfeitamente correta de que o dever é uma categoria da consciência, uma forma que não pode ser derivada de algum conteúdo particular "material". Mas a ética formal (que se desenvolveu exclusivamente dentro dos limites do kantismo) depois concebe a categoria do dever como uma categoria da consciência teórica, isto é, ela teoriza o dever, e, como resultado, perde o ato ou ação individual [...]<sup>26</sup>

O imperativo categórico determina o ato realizado como uma lei universalmente válida, mas como uma lei desprovida de um conteúdo particular, positivo: a lei como tal, em si, ou a idéia de pura legalidade, isto é, a própria legalidade é o conteúdo da lei<sup>27</sup> ... a própria vontade prescreve a lei a si mesma<sup>28</sup>

A própria ética formal não é produtiva e é meramente um domínio da moderna filosofia da cultura<sup>29</sup>

Toda filosofia moderna nasceu do racionalismo e está completamente impregnada pelo preconceito do racionalismo (mesmo quando tenta conscientemente livrar-se desse preconceito) de que apenas a lógica é clara e racional, quando ao contrário, é elementar e cega fora dos limites de uma consciência responsável, exatamente como qualquer ser-em-si é<sup>30</sup>

Para refundir a moralidade pessoal e a ausência de um imperativo categórico, "acontecimento" singular e regra aplicada sistematicamente; diz Bakhtin:

<sup>25</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 40.

<sup>26</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 43.

<sup>27</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 43.

<sup>28</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 44.

<sup>29</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 45.

<sup>30</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 47.

Uma filosofia primeira só pode orientar-se em relação a esse ato realmente executado<sup>31</sup>

O ato responsável ou ação, sozinho, supera toda hipótese – porque ele é afinal, a atualização de uma decisão – inescapável, irremediável e irrevocavelmente<sup>32</sup>

Pode-se estabelecer uma certa proporção inversa entre a unidade teórica e a unicidade ou singularidade real (do Ser ou do consciência do Ser). Quanto mais próximos estamos da unidade teórica (constância com relação ao conteúdo ou identidade recorrente), mais pobre e mais universal é a unicidade real; tudo se reduz à unidade de conteúdo, e a unidade última acaba por ser um conteúdo possível vazio e auto-idêntico. Quanto mais longe a unicidade individual está a unidade teórica, mais plena e concreta ela se torna: a unicidade do Ser-evento real, em proximidade imediata com o que estabelece o ato ou ação responsável<sup>33</sup>

É apenas o meu não-álibi no Ser que transforma uma possibilidade vazia em um ato ou ação responsável e real<sup>34</sup>

Como tentei explicitar através das passagens citadas, apenas o ato responsável, individual, participa da eventicidade do Ser evento, isto é, experimenta o acabamento real, e a “empatia” está na base desse ato-atividade.

## **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**

Como é salientado na “apresentação” do texto sobre Rabelais, o objetivo de Bakhtin é “colocar o problema da cultura cômica popular no contexto da Idade Média e no Renascimento, discernir suas dimensões e definir previamente suas características originais”<sup>35</sup>. Entre os autores desse período (Shakespeare, Cervantes), o menos lido e menos compreendido foi, segundo Bakhtin, François Rabelais, um autor redescoberto pelos Românticos, mas não totalmente compreendido por eles. Faltou-lhes acuidade no que se refere à importância das fontes populares, porque, segundo Bakhtin, o romance moderno tem suas origens, justamente, nas fontes cômicas populares.

<sup>31</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 45.

<sup>32</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 46.

<sup>33</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 57.

<sup>34</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 60.

<sup>35</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 3.

As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de “caráter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.<sup>36</sup>

Para Bakhtin essa é sua principal qualidade, “estar ligado mais profunda e estreitamente [...] às fontes populares, [...]”; essas fontes determinam o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística<sup>37</sup>. Deste modo, a partir do contexto de Rabelais, Bakhtin investiga as diversas manifestações culturais de caráter “não-oficial”, onde tem lugar o “riso popular” e suas diversas formas, que serão organizadas em três grupos principais: 1º) As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas); 2º) as obras cômicas verbais (inclusive paródicas) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; 3º) Em diversas formas e gêneros de vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares).<sup>38</sup> A hipótese de Bakhtin, embora riquíssima do ponto de vista da discussão genética sobre o romance, apresenta alguns problemas de ordem interna. Lembro da discussão sobre o caráter idealista e utópico em torno das noções de “popular” e *carnevalização* (conceito chave de todo o texto). Por um lado, Bakhtin considera o carnaval dotado de um caráter universal e libertador, e por outro lado, vincula-o ao princípio da vida material e corporal, transbordante de imagens saturadas e polissêmicas, que respondem na arte, de uma maneira geral, às representações do realismo grotesco.

Bakhtin foca o tema do “corpo grotesco”, no qual vislumbra a materialização corporificada da universalidade (ou corpo popular), que, nem por isso, deixa de lado sua historicidade. O próprio Bakhtin estabelece uma espécie de genealogia do grotesco. Primeiro, caracteriza o corpo de acordo com os cânones modernos (individual, acabado, autônomo), depois, de

<sup>36</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 2.

<sup>37</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 2.

<sup>38</sup> BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, p. 4.

acordo com o grotesco (incompleto, agonizante, excretor). Para marcar um desvio importante em relação à sua própria perspectiva, Bakhtin elabora uma oposição ao sentido de "grotesco" elaborado pelo romantismo e pelo idealismo alemão, uma vez que ele aponta para um riso que distancia. O grotesco em Rabelais, da perspectiva de Bakhtin, aponta para o caráter afirmativo do riso, diferente do que afirmavam os românticos, para os quais, o riso não passava de "enfraquecimento" e "degeneração", ou como em Hugo, um elemento de contraste para ressaltar o *sublime*. Talvez, por isso, os românticos não tenham sido capazes de compreender Rabelais, o "corpo" romântico é no fundo abstrato e seu sofrimento pura sublimação, justificada em um desamparo do mundo; o "corpo grotesco", em Rabelais, ao contrário, aproxima, segundo Bakhtin, o homem do mundo, tornando-os familiares, por meio do riso alegre e da festa. Há um paradoxo levantado por esse período, que diz respeito à obra *Cultura popular na Idade média e no Renascimento*, afinal, se por um lado o carnaval assevera o sentido de não-finalizabilidade, por outro ele contrasta com a idéia de individualidade, que se perde no coletivo orgiástico do carnaval.

## Conclusão

Para Bakhtin, em oposição aos gêneros estabelecidos pelas *poéticas* clássicas (*Epopéia*, *Drama* e *Lírica*), o *Romance* é aquele cuja ossatura ainda não se calcificou, restando, portanto, ainda inacabado.<sup>39</sup> Através do tema do "inacabamento", o romance estabelece um contato vivo com o presente; nesse sentido, "é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução própria da realidade".<sup>40</sup> O que caracteriza o presente, portanto, "é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo e nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica".<sup>41</sup> Bakhtin ressalta que o interesse pela "vida atual", pelo "presente vulgar", instável e transitório, por "esta vida sem começo e sem fim", "era objeto de representação somente dos gêneros inferiores",

<sup>39</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 397.

<sup>40</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 400.

<sup>41</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, p. 411.

entre os quais a criação *cômica popular*, compreendida por ele, como “autêntica raiz folclórica do romance”.<sup>42</sup> Por folclore, Bakhtin compreende o riso popular, que segundo ele, “tem o extraordinário poder de aproximar o objeto”, “toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação”.<sup>43</sup> No que isso tange ao desenvolvimento do romance, Bakhtin ressalta duas etapas a serem consideradas, uma no contexto da antiguidade, com os gêneros “sério-cômicos”, como, por exemplo, os diálogos socráticos, a sátira romana, a sátira menipeia e os diálogos luciânicos; e outra nos tempos modernos. Para Bakhtin, as bases cômicas populares do romance moderno foram estabelecidas no contexto da passagem da Idade Média tardia para o Renascimento<sup>44</sup>. E Rabelais teria sido responsável por recolher os elementos cômicos populares, a partir dos quais o próprio Bakhtin ilustrará sua problemática concepção de *carnavalização*. Para Morson e Emerson, “O riso, porém, pode ‘liberar o caminho’ da violência e da ameaça para dar espaço ao diálogo”<sup>45</sup>. Em uma tentativa posterior de reunir e refletir sobre seus pensamentos, Bakhtin, nos “Apontamentos de 1970-1971”, Bakhtin fala da “inadmissibilidade da monotonalidade (séria)”. Diz ele: “só as culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias”; nesse sentido, aponta de que maneira a seriedade amontoa as situações de impasse, e o riso se coloca sobre elas, libertando delas. “O riso não coíbe o homem, liberta-o”. Além disso, a índole social e coral do “riso” aspira ao popular e ao universal, suas “portas do riso estão abertas para todos e cada um”. “Tudo autenticamente grande deve incorporar o elemento do riso, caso contrário torna-se ameaçador, terrificante ou empolado; quando menos, limitado”. Ao passo que o “riso abre cancelas, torna o caminho livre”<sup>46</sup>. A “empatia” e o riso fundam os alicerces da investigação sobre a singularidade, sobre o cronotopo e o romance, oferecendo, portanto, uma chave de leitura, cuja “unidade” é garantida por uma inovadora teoria da narrativa.

<sup>42</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 412.

<sup>43</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 413.

<sup>44</sup> BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, p. 426.

<sup>45</sup> MORSON; EMERSON. *Mikhail Bakhtin*, p. 113.

<sup>46</sup> BAKHTIN. *Estética da criação verbal*, p. 370.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. No prelo.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FIORIN, José Luiz de. Vida e obra. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006, p. 9-17.
- KANT, Immanuel. Estética Transcendental. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*. Criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. XIII-XV.

**Publicações Viva Voz  
de interesse para a área de estudos literários**

**Assomos e assombros**

Mariângela Paraizo

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Org.)

**Escritoras mineiras**

Poesia, ficção, memória

Constância Lima Duarte (Org.)

**Literatura brasileira e crime**

Vera Casa Nova (Org.)

**Poemas brasileiros sobre trabalhadores**

uma antologia de domínio público

Antônio Augusto Moreira de Faria

Rosalvo Gonçalves Pinto (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis também  
em versão eletrônica no *site*: [www.lettras.ufmg.br/site/  
publicacoes/publicacoes.htm](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm)

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, integrado por estudantes de Letras –bolsistas e voluntários – supervisionadospor docentes da área de edição.