



UNIVALI

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ

ROSEMARA CUSTÓDIO VICENTE

**OS IRMÃOS KARAMÁZOV E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:
em busca de elementos polifônicos**

Itajaí/SC
2012



UNIVALI

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação, Extensão e Cultura - ProPPEC
Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE
Curso de Mestrado Acadêmico

ROSEMARA CUSTÓDIO VICENTE

**OS IRMÃOS KARAMÁZOV E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:
em busca de elementos polifônicos**

Dissertação apresentada ao colegiado do PPGE como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Educação – área de concentração: **Educação** – (Linha de Pesquisa – Cultura, Tecnologia e Aprendizagem).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adair de Aguiar Neitzel.

Itajaí/SC

2012

FICHA CATOLOGRÁFICA

UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação, Extensão e Cultura - ProPPEC
Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE
Curso de Mestrado Acadêmico

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

ROSEMARA CUSTÓDIO VICENTE

OS IRMÃOS KARAMÁZOV E MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: em busca de elementos polifônicos

Dissertação avaliada e aprovada pela Comissão Examinadora e referendada pelo Colegiado do PPGE como requisito à obtenção do grau de Mestre em Educação.

Itajaí, 21 de março de 2012.

Membros da comissão:

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Adair de Aguiar Neitzel

Membro Externo:

Prof. Dr. Rogério de Lima (UNB)

Membro representante do
colegiado:

Prof.^a Dr.^a Carla Carvalho

AGRADECIMENTOS

Sei que não serei justa nos agradecimentos, uma vez que muitas pessoas passaram pelo meu caminho durante meu percurso de mestranda. Reconheço cada palavra dita, cada palavra de entusiasmo e força que me permitiram prosseguir.

Agradeço...

à professora Adair pelas lições e pela confiança em estudar um tema tão denso. Também por sua capacidade dialógica e sua leitura cuidadosa que me possibilitaram um amadurecimento inestimável ao cultivo da literatura.

ao professor Paulo Bezerra pela incentivo, discussões e leitura do meu trabalho.

ao meu esposo e a minha filha que me ensinaram e exerceram a paciência e de saírem muitas vezes sozinhos, deixando-me no meu canto estudando Bakhtin.

ao meu cunhado Luiz Felipe por suas leituras incansáveis e dicas incontestáveis.

à Janete, que nessa caminhada específica de revisora, foi também leitora atenta e exigente.

aos meus amigos Robson, Vanessa, Maristher, Irene e Patricia pela amizade e os sorrisos de cada vitória. À Patricia Waltiach e à Angela Cordi pelo exemplo de superação.

a meu pai pelas lições de humanidade e persistência, coragem e apoio.

a minha querida irmã tão dedicada, tão sábia, que me incentivou a cada encontro nosso ou ligação feita e que o destino quis que ela não estivesse presente na conclusão do trabalho. Irmã infinita, agradeço por sua existência e por seu apreço.

Deixo aqui registrado a minha dívida com cada pessoa que cruzou meu caminho.

RESUMO

Este estudo buscou no romance de Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* – a existência de elementos polifônicos na perspectiva bakhtiniana. A fim de corroborar com o presente trabalho, utilizamos como espelho a obra de Fiódor Dostoiévski *Os irmãos Karamázov*. Essa escolha não é fortuita, pois foi justamente nessa obra que o filósofo Mikhail Bakhtin construiu o conceito de polifonia. A opção feita para análise da obra de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é por ter um valor artístico que conquistou extraordinariamente não só leitores brasileiros como também muitos estudiosos na arte literária. Para tanto, optou-se pela pesquisa bibliográfica que possibilitou aproximar o conceito de polifonia ao pensamento Bakhtiniano, como também refletir o conceito de vozes por meio dos diálogos que constituem as obras. Chegamos à conclusão de que na obra de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* não apresenta elementos polifônicos, mas é extremamente dialógica. Essa pesquisa está vinculada ao GP Cultura Escola Educação Criadora do Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade de Itajaí.

Palavras-chave: Polifonia. Bakhtin. Machado de Assis. Dostoiévski. Leitura. Irmãos Karamázov

ABSTRACT

This study analyzes the novel *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Original Portuguese version of *Posthumous Memoirs of Bras Cubas*) by Machado de Assis, looking for the existence of polyphonic elements, within a Bakhtinian perspective. To corroborate this work, we used the novel *Os irmãos Karamázov* (Portuguese version of *The Brothers Karamazov*) by Fyodor Dostoevsky, as a mirror. This choice was not by chance; it was based on the fact that this was the novel used by the philosopher Mikhail Bakhtin to construct his concept of polyphony. The decision to analyze the novel of Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* was due to the artistic value that it has assumed, not only among Brazilian readers, but also among students of literature. This study therefore carried out a literature review, which enabled the concept of polyphony to be placed within the context of Bakhtinian thought, as well as reflecting on the concept of voices through the dialogs that constitute the works. This study concludes that the novel by Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, does not contain polyphonic elements, but is extremely dialogical. This research is linked to the Research Group *Cultura Escola Educação Criadora* of the Master's and Doctorate Degrees in Education of the University of Vale do Itajaí.

Keywords: Polyphony, Bakhtin. Machado de Assis. Dostoyovski. Reading. Brothers Karamazov

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 O DESAFIO DE EXPLORAR ANALITICAMENTE UMA OBRA CLÁSSICA	9
1.2 O DIÁLOGO COM DOSTOIÉVSKI, INTERMEDIADO POR BAKHTIN	15
1.3 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	17
2 A ÁRDUA TAREFA DE ANALISAR UMA OBRA CANÔNICA	21
2.1 POR QUE LER OS CLÁSSICOS?	21
2.2 OS CLÁSSICOS E BAKHTIN	27
2.2.1 Corpus I – <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	27
2.2.2 Corpus II – Os Irmãos Karamázov	32
2.3 O CLÁSSICO DOSTOIÉVSKI LIDO POR BAKHTIN	34
3 O CONCEITO DE POLIFONIA À LUZ DA TEORIA DE BAKHTIN	42
3.1 A PERSONAGEM NA OBRA DE DOSTOIÉVSKI	42
3.2 A EXISTÊNCIA DA IDEIA EM DOSTOIÉVSKI	50
3.3 O DISCURSO NO ROMANCE DE DOSTOIÉVSKI	61
4 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A MORTE QUE TESTEMUNHA A VIDA	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

A produção literária de Machado de Assis é vasta e eclética e já foi estudada, na perspectiva acadêmica, sob diversos aspectos, contudo, ainda nos parece uma inesgotável fonte de análise e pesquisa. O interesse pelas obras desse escritor de difícil enquadramento estilístico remete-nos à época colegial, uma vez que suas obras eram recorrentemente solicitadas nas aulas de Língua Portuguesa. Foi justamente através de suas obras que fui introduzida à leitura dos cânones da literatura brasileira. Um dos apelos de seus textos era, e continua sendo, a temática instigante e que, amiúde, procurava explorar os costumes da época (século XIX), de modo hilário, não obstante tecer críticas ácidas à sociedade e às estruturas de poder do período. É interessante observar que, embora sua produção tenha ocorrido nos últimos anos do século XIX, sua temática é atualíssima, pois tem como *pano de fundo* o comportamento da *alma humana* materializado em personagens ou grupos sociais peculiares, que, apesar de pretender revelar um determinado comportamento individual ou coletivo, relaciona-se com questões de ordem moral e psicológica inerentes ao próprio homem em todas as épocas. Ao retomar a leitura das obras de Machado de Assis na academia e por conta da maturidade já adquirida, passamos a enxergar outros elementos interessantes na sua poética, principalmente aqueles voltados à arte literária. Foi também no espaço acadêmico que nos deparamos com o filósofo da *linguagem* Mikhail Bakhtin que, influenciado pelo marxismo – e tendo nele sua base epistemológica –, trabalhou com alguns conceitos marcando a trajetória acadêmica, particularmente o conceito de *polifonia* – a ser explorado mais adiante –, o qual o intelectual russo identificou na obra *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski.

Somado a essa questão de caráter teórico, elemento central de nossa pesquisa, havia outra questão que também nos inquietava, embora secundária nos nossos estudos, mas não menos importante, pois na nossa ótica estava também relacionado com o ato de ler, mas *ler*, quase que em um sentido global. Nessa perspectiva, apropriar-se do ato da leitura, é ir além da simples decodificação dos signos. É compreender os recursos estéticos e estilísticos presentes em obra, principalmente se essa obra for um *cânone* literário. Nesse sentido, fomos impulsionados a um desafio: explorar uma obra de Machado de Assis, utilizando o instrumental de análise bakhtiniano. A escolha recai no romance, *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas, escrito originalmente em capítulos por volta de 1880. Essa opção foi justamente por considerar que no seu *corpus* poderíamos encontrar elementos da polifonia tal qual a descreve Mikhail Bakhtin.

1.1 O DESAFIO DE EXPLORAR ANALITICAMENTE UMA OBRA CLÁSSICA

A literatura denominada clássica, contrariamente ao que o senso comum imagina, não se limita a textos produzidos em uma temporalidade longínqua, afastada da contemporaneidade, como o trágico *Hamlet*, concluído em 1601, uma das obras referências de Shakespeare, ou o angustiante *Crime e Castigo* de Dostoiévski, publicado em 1866. É possível incluir no rol dos *clássicos* – referindo-nos aqui aos cânones da literatura universal –, narrativas da nossa contemporaneidade que alcançaram, por seus atributos, o status de *clássicos*. Aleatoriamente, podemos citar o poético *O velho e o mar* de Ernest Hemingway ou *As vinte mil léguas submarinas* do criativo Júlio Verne, de meados do século XIX; contamos com a genialidade de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* de 1956, ou ainda a romancista Clarice Lispector com o belo, *Perto do Coração Selvagem*. Ainda poderíamos mencionar os clássicos da literatura infantil que nos introduziram no mundo da literatura fantástica. Alguns ainda atribuem, equivocadamente no nosso entender, o status de *clássico* àquelas obras que alcançaram êxito mercadológico ou ainda àquelas que ao longo do tempo têm um público cativo, a literatura esotérica, por exemplo. Entendemos também que as Ciências Sociais, Humanas, Exatas, etc., possuem seus “*clássicos*”, contudo, nosso foco é na *literatura clássica romanesca*.

A fim de recuperar obras cuja contribuição literária seja indiscutível, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) vem, nos últimos anos, incentivando as editoras a (re)lançarem livros de literatura considerados pela crítica especializada de *clássicos ou cânones da literatura universal*, seja em um formato que preserve os originais, destinado a um público iniciado; seja em edições adaptadas voltadas aos alunos de ensino fundamental e médio. A ideia é despertar o interesse pela leitura dos originais e acesso às maravilhosas histórias que já foram escritas e que não perdem nunca o seu fascínio. Isso de certa forma facilita o ingresso dessa literatura no universo escolar. Em contrapartida, deve-se ter o cuidado em adotá-las sem prejudicar, mesmo que no futuro, a leitura dos originais. Nesse sentido, deve-se

evitar a tentação de reduzir a leitura de expoentes da literatura universal somente às adaptações, que, a despeito de possuir todo o mérito, não são comparáveis à leitura dos *originais*, os quais trazem em seu bojo recursos estilísticos dos mais interessantes que poderiam ser apropriados pelos jovens leitores. O que também veio reforçar a nossa pesquisa é que, embora haja todo um esforço a fim de ampliar o repertório dos leitores do país, os números apontados por uma pesquisa internacional que destacam os níveis de letramento básico ou apropriação da leitura de textos por estudantes de quase uma centena de países, colocam o Brasil em uma situação difícil.

Os jovens alunos brasileiros encontram-se em uma situação extremamente preocupante. Em dezembro de 2010, foram divulgados os resultados do *Programa Internacional de Avaliação de Alunos (PISA¹)*, o qual avalia três grandes áreas do conhecimento (leitura, matemática e ciências). É uma avaliação trienal a qual envolve jovens do final do ensino fundamental e início do ensino médio dos países que compõem a Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), com o intuito de mensurar a qualidade de ensino, apontando suas deficiências e qualidades. A avaliação de 2009² envolveu 65 países, com graus de desenvolvimento socioeconômico variável. O *letramento*, em leitura, foi o campo privilegiado nessa análise educacional. Esse exame procura cobrir diversos aspectos na leitura, como a capacidade de reflexão, de avaliação e de interpretação de textos de modalidades distintas por parte dos alunos, que são escolhidos aleatoriamente, em uma investigação por amostragem. O Brasil, apesar da evolução obtida – se nos remetermos ao desempenho do ano 2000 – teve ainda um desempenho muito baixo.

¹ Segundo o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (BRASIL, 2010), o PISA é um programa internacional de avaliação comparada, cuja principal finalidade é produzir indicadores sobre a efetividade dos sistemas educacionais, avaliando o desempenho de alunos na faixa dos 15 anos, idade em que se pressupõe o término da escolaridade básica obrigatória na maioria dos países.

² Esse programa vem sendo aplicado desde o ano 2000. Em 2010, teve o maior número de países. Em cada ano, dá-se ênfase em uma das “grandes” áreas. Em 2009, a ênfase foi dada em leitura.

Essa informação tem colocado em estado de alerta os educadores do país que anseiam não somente por fim ao analfabetismo funcional, mas também conduzir os educandos a leituras de textos com um maior grau de dificuldade, em função do recurso estilístico do autor, como é o caso, por exemplo, de Machado de Assis. Entendemos que o acesso a esse tipo de literatura desde a juventude, permitirá a esse público perceber, mesmo que de forma pouco elaborada, a presença de elementos linguísticos que constituíram marcas indelévels de determinados autores *clássicos*.

Obviamente que, para um jovem de pouca experiência leitora, identificar recursos linguísticos no texto, particularmente nos *clássicos*, é uma tarefa que exige um estudo mais demorado. No caso brasileiro, a pesquisa supracitada é reveladora, uma vez que demonstrou que os jovens, de maneira geral, possuem enormes dificuldades em se apropriar de textos elementares, portadores de uma linguagem, muitas vezes coloquial. O que dizer então de textos que exigem maior habilidade em depreender as “sutilezas” do texto, ou seja, de *literatura clássica* que, frequentemente, circula desde o ensino fundamental nos espaços escolares e, em tese, exige uma maior familiaridade com a palavra escrita e, possivelmente, um maior acervo de leitura? Como já foi mencionado, na maioria das vezes, a leitura dos *clássicos* – *O Guarani*, *O Alienista*, etc. -, para citar obras de autores nacionais, ganha obrigatoriedade, particularmente no ensino médio, por constar no programa da disciplina de Língua Portuguesa. Uma leitura imposta, portanto, torna-se enfadonha e arrastada, além de inibir o educando a olhar o texto de forma a se envolver criando oportunidades de volta à biblioteca ou a outras oportunidades de leitura. Sem esquecer que a leitura pode levá-lo a identificar elementos linguísticos que se assemelham ou se diferem dos de outros autores. É em função disso que entendemos que uma obra literária canônica não deve ser somente lida, mas fundamentalmente estudada.

Acerca desse debate, o intelectual italiano Umberto Eco, também preocupado com essa questão da leitura dos *clássicos*, produziu vários artigos³, oferecendo um itinerário, um *modus operandis* a ser seguido para que o eventual leitor aproprie-se

³ Esses artigos foram compilados em um livro lançado em 2003 no Brasil pela editora Record: *Sobre a Literatura*, em que ele explora algumas questões sobre determinadas obras literárias consideradas clássicas, bem como as idiosincrasias de seus artífices.

de forma efetiva do texto, sem fazê-lo como um fardo, ou seja, a de cumprir apenas com uma exigência docente. Outro italiano, Ítalo Calvino, também envereda por esse caminho. No seu *Por que ler os Clássicos*, ele nos oferece um *catálogo* de obras indispensáveis à leitura, sublinhando aspectos interessantes de cada uma delas que auxiliam o leitor comum a se aventurar em obras marcantes da literatura universal. O intelectual italiano, no início de sua discussão, busca recuperar o leitor maduro, que já leu muito, mas “pulou” os clássicos, e, de passagem, cutuca os jovens a não fazer o mesmo. Diz Calvino:

Isso confirma que ler pela primeira vez um grande livro na idade madura é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer maior ou menor) se comparado a uma leitura da juventude. A juventude comunica ao ato de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se (deveriam ser apreciados) muitos detalhes, níveis e significados a mais. (CALVINO, 2004, p. 9).

É evidente que a intenção de Calvino, nessa obra, é convencer os leitores das inúmeras possibilidades que nos oferecem um Dickens, um Flaubert, um Balzac, um Dostoiévski, um Machado de Assis, um José de Alencar, dentre outros, procurando romper com o mito que o senso comum, formado nos bancos escolares, consagra, equivocadamente, que são *leituras difíceis*, que são somente para os iniciados ou para um público mais intelectualizado.

Depreende-se daí a dificuldade de se trabalhar no espaço escolar – lugar por excelência da formação do leitor –, com os textos de autores considerados clássicos da literatura brasileira, por exemplo. Exige-se um trabalho específico; um processo de iniciação que prepare o aluno para a leitura do texto e para a sua necessária contextualização. Se esse processo for mal conduzido, brotará no imaginário do aluno uma resistência a qualquer texto “clássico”, ganhando o rótulo de enfadonho, pedante, obsoleto, etc.

Assim, se considerarmos que a leitura é condição fundamental na formação de sujeitos, o que se faz necessário para entrar em contato com novos desafios e interagir dialogicamente com obras genuinamente literárias é conduzi-los à apreciação estética de determinadas obras. Ou, ainda, segundo Silva e Voss (2008, p. 2), “[...] a literatura mobiliza a dimensão afetiva e dela faz emergir a emoção estética capaz de despertar o pertencimento à espécie na dinâmica do processo de projeção e identificação com os personagens do romance”.

Nesse sentido, como já foi sublinhado, esse papel compete fundamentalmente à escola. Evidente que não é uma tarefa fácil, pois implica em romper com paradigmas, muitas vezes, já consolidados há muito tempo. Ademais, pretende-se lançar o leitor, no caso o aluno, a outro patamar de leitura que o levará a novas experiências e a uma visão de mundo nova. Dessa forma, procurar-se-á conceber a leitura como uma atividade que propicia a uma experiência em nível político, social e econômico. Em resumo, um indivíduo que lê frequentemente participa de seu meio social, conhece diferentes mundos e culturas, experimenta diferentes sentimentos, expressa-se, aprende a conviver com livros, o que vai permitir entrar em muitas outras aventuras. Entende-se, a partir dessa reflexão, que a literatura constrói um leitor uma vez que possibilita a compreensão dela e do mundo.

A experiência com a literatura provoca no leitor o despertar pela fantasia. Assim, o imaginário é acionado e ele entra no jogo simbólico de um mundo representado pelo autor e, mesmo lidando com um mundo inventado, muitas vezes em épocas distantes, como no caso dos *clássicos*, o leitor pode refletir sobre seu dia a dia e incorporar novas experiências. Por essa razão, Umberto Eco (2001) atribui que a leitura seja *gratia sui*, e explica que é a maneira de ler por deleite, por puro passatempo, sem que o leitor sinta-se obrigado a fazê-lo. Para que essas metas sejam cumpridas, a escola, independentemente da graduação, deve promover a aproximação dos alunos à literatura a fim de estabelecer uma relação duradoura e envolvente. O grande desafio está na maneira de realizar o encontro dos alunos com a literatura clássica.

É evidente que para tornar a leitura uma prática frequente e com novas práticas de encaminhamentos metodológicos, como já foi assinalado, é necessário superar o alto índice de analfabetismo funcional⁴ que dificulta a leitura de uma simples nota de jornal. Nesse sentido, como aponta Cruz, outros fatores corroboram para que essa dificuldade seja superada. Assim, o domínio da leitura é condição *sine qua non* para acessar a literatura.

⁴ Uma pesquisa do Indicador de Alfabetismo Funcional (INAF), em 2009, indica que aproximadamente 28% da população que passou pela “escolarização” são analfabetos funcionais, e que apenas 25% da população têm domínio de “leitura refinada”.

[...] de todas as artes, é aquela que encerra maior probabilidade de relações do indivíduo com outro indivíduo; entre o indivíduo e a sociedade que ele vive, e, ao mesmo tempo, a transposição disso para outros níveis que são níveis da beleza e da expressão. Ela assegura a manutenção de uma cultura, de um povo, de uma nação. Como pode se perder esse potencial? Ler é preciso. A leitura com a interpretação do texto e a prática da escrita deve ser trabalhada tanto quanto os conteúdos gramaticais. (CRUZ, 2008).

Embora essa citação contenha uma supervalorização dessa arte em relação às outras, é inegável que a apropriação da leitura possui um caráter libertador, emancipador, desvelador, que contribui enormemente para a formação sociopolítica de um leitor, possibilitando sua superação enquanto sujeito capaz de estabelecer vínculo com o que leu.

A intenção, portanto, não é tornar o aluno um leitor de textos fragmentados – prática habitual de leitura que sujeita o aluno à passividade diante de uma obra literária -, mas sim utilizar uma metodologia a fim de que os alunos interpretem e comentem a leitura dos clássicos, de autores consagrados. Dessa forma, podemos diminuir o distanciamento entre um leitor proficiente e crítico de um leitor que lê obras literárias, para receber nota ou conceito na escola desvinculados do processo de aquisição do conhecimento literário. Podemos, ainda, ser mais ousados, buscando instrumentalizar os alunos para que possam ampliar o seu nível de entendimento e acesso à leitura e, conseqüentemente, estabelecer relações com outras formas de apreciação artística, resultando em uma aproximação maior de obras que suscitem novas possibilidades de conhecimento, prazer pelo saber e o desejo em ler. Internalizando esses elementos, possibilitar-se-á ao leitor um deslocamento do olhar sobre o mundo, como nos ensinou Paulo Freire. Nessa perspectiva, o educador diz, eufemisticamente, que desde a tenra idade “*lemos o mundo*” – ele fala da leitura do nosso contexto, daquilo que aprendemos pelo olhar e se tornam saberes acumulados para depois ler a palavra e, com essa apropriação, viria à leitura crítica (FREIRE, 1988). Finalmente, essa leitura ajudar-nos-ia a escrever o mundo e reescrevê-lo, no intuito de construir relações que levam ao aprendizado através de nossa prática consciente. Freire é um defensor de que a leitura tem grande importância na construção de uma educação que pretende ser *libertadora*.

É dentro dessa perspectiva, qual seja de imprimir um sentido frutivo à leitura e conduzir a tomada de consciência do mundo, que partimos da premissa de que a literatura pertence à esfera da arte. Nesse caso, defendemos que a arte, nas mais

diversas linguagens, educa nosso olhar, deixa-nos mais atentos e ajuda-nos a ter uma percepção melhor dos acontecimentos ao nosso redor. Podemos ver as transformações do mundo com a ajuda da arte - a propósito, da arte literária, nosso objeto de discussão -, como lugar privilegiado na construção e formação do gosto pela leitura da literatura, aspecto fundamental do desenvolvimento do sujeito. Significa enxergar as coisas sob outro prisma e, assim, construir outros caminhos. Incluímos a necessidade de ler boas produções literárias, ou seja, aqueles escritos artísticos comumente associados à ideia de produção de valor estético que move o desejo de querer algo por ter sido movido a querer algo, de se encantar com as surpresas, com as perturbações, de elevar-se ao gosto pela fantasia, às inter-relações de presente, passado e futuro.

É nesse contexto que o trabalho edifica-se, na identificação à luz dos pressupostos bakhtinianos de elementos polifônicos presumivelmente presentes na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e, a fim de corroborar com a investigação, utilizar-se-á como referência a obra *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, justamente onde Mikhail Bakhtin localiza e discorre sobre o conceito de polifonia. Nessa perspectiva, entendemos que o romance polifônico é aquele em que as vozes coexistem em um mesmo plano de ideias sem submeter-se a um único ponto de vista, o que vai revelar o homem como infinito e inconcluso. Cada personagem é portador de ideias que constituem a sua consciência em um confronto dado pela interação dialógica com outras vozes. Além disso, essa multiplicidade de vozes se mostra plenivalente, ou seja, não se subordinam umas às outras visto que ganham consciência e possuem autonomia. Dentro do romance polifônico, a personagem exprime sua opinião, independentemente se ela coincide ou não com a ideologia defendida pelo narrador da obra com ideias vivas, personagens concretos e problemas que dizem respeito à existência humana.

1.2 O DIÁLOGO COM DOSTOIÉVSKI, INTERMEDIADO POR BAKHTIN

Reafirmando o que já foi assinalado, o objetivo central desta dissertação é investigar se há elementos de polifonia, na perspectiva bakhtiniana, na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A fim de alcançar tal intento, utilizaremos como objeto de análise a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*. Parece-nos pela leitura feita sem um caráter investigativo que a obra machadiana é

portadora desse conceito. A fim de dar sustentação a nossa hipótese procuraremos alicerçar-nos na obra basilar de Bakhtin que é *Problemas da poética de Dostoiévski*, escrito originalmente no final da década de 20 e publicado no Brasil, por tradução de Paulo Bezerra, no ano de 2008, em que a obra de Dostoiévski passa por uma reformulação científica, emergindo dessa investigação conceitos como dialogismo, polifonia e carnavalização.

Desse modo, o ponto de partida para a fundamentação metodológica desta pesquisa foi a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin. Assim, propusemo-nos a examinar a produção científica de Bakhtin no que diz respeito ao conceito de *polifonia* buscando esses elementos na composição literária de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Embora este trabalho tenha como fio condutor o materialismo histórico-dialético que constitui a base epistemológica dos trabalhos de Bakhtin nos seus estudos sobre a linguagem, procuraremos não nos enclausurar ao método, abrindo possibilidades de trazer outras contribuições metodológicas que dêem conta da exploração de nosso objeto, qual seja, a *polifonia*. Sem dúvida que a abordagem teórica de Bakhtin dá suporte ao presente trabalho de pesquisa – em sua forma de investigação documental –, mesmo porque imprimi um olhar sobre os conceitos de *polifonia* e *dialogismo* entre outros que encontramos no campo de investigação desse teórico, como já foi assinalado. De toda maneira, a base metodológica e teórica da pesquisa considera a relação do sujeito com a sociedade à qual pertence marcado por ideias e consciências nas suas relações sociais.

Na maneira como foi composto esse trabalho, entendemos que seria importante o uso do método comparativo como suporte na análise em curso. Embora seja um método utilizado fundamentalmente nas Ciências Sociais, por conta das contribuições de *Comte*, *Durkheim*, *Weber* e *Marx* (apenas para citar os clássicos da sociologia), as Ciências Políticas, a Geografia e a História (apenas para citar as principais), já utilizam esse recurso metodológico na abordagem de determinados objetos. Algumas obras as quais constituem exemplos bem sucedidos de trabalhos que utilizaram o método comparativo são: Fausto e Devoto (2002); Soares (2002); Villaça (2004).

Nesse método, um dos pré-requisitos é ter o objeto bem delineado, que no nosso caso é a *polifonia* na Obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de*

Brás Cubas, utilizando como espelho o romance *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski.

Os romances utilizados constituir-se-ão nossa fonte de investigação, isto é, tratando o texto como uma construção textual que pode ser apreciada a partir da pesquisa. Assim, propomos uma análise interpretativa do conceito de vozes, ou seja, a multiplicidade de consciências nos romances com a intenção de contribuir para outra leitura possível dos romances supracitados. Por conseguinte, essas narrativas relacionadas às formas de organização polifônica do discurso podem constituir para uma nova possibilidade de interpretação do discursivo literário.

Dessa forma, este estudo procurará dialogar com Bakhtin cujo trabalho está voltado para o fenômeno da *polifonia* na pesquisa da arte literária. Ademais, é importante frisar que não é pelo conteúdo que demonstramos interesse, mas pela maneira artística dos autores elaborarem seus enredos.

Embora *Memórias Póstumas* já tenha sido enormemente explorada em vários trabalhos acadêmicos, bem como *Os Irmãos Karamázov*, desconhecemos a existência de análises na perspectiva que apresentaremos.

Dessa forma, a contribuição mais relevante que pode resultar dessa investigação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e de *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, para o sistema educacional é a de oferecer mais um subsídio metodológico para o tratamento do texto literário como relevante trabalho para a leitura da literatura que, estudada sob o ponto de vista artístico e estético, pode ganhar o interesse de mais leitores, chamando a atenção para o próprio ato da criação literária, uma vez que os autores expressam, pela literatura, uma possibilidade de seduzir o leitor.

1.3 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Diante do exposto, dividiremos a presente dissertação da seguinte forma: o **capítulo 2**, o qual nominamos de *A árdua tarefa de analisar uma obra canônica*, procuraremos observar com atenção, sob a condução de dois intelectuais italianos Umberto Eco e Ítalo Calvino, os elementos que diferenciam uma obra considerada clássica ou canônica de outra obra literária de viés, muitas vezes, puramente comercial. A ideia é demonstrar como uma obra analisada por especialistas como canônica pode oferecer uma multiplicidade de leituras que extrapolam o texto

possibilitando e permitindo ao leitor uma nova visão de si mesmo e do mundo. É justamente essa riqueza, pouco explorada no universo da sala de aula, que o presente texto propõe-se a contribuir para o debate, sem se distanciar de seu foco principal que é a busca de elementos polifônicos na obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ainda nesse capítulo, realizamos uma análise, de forma sumária, estabelecendo um marco temporal e espacial com as obras de Machado de Assis, já citada, e com a obra de Fiódor Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*. A inserção dessa última obra é de fundamental importância para a identificação de elementos polifônicos na obra machadiana, pois será na confrontação das duas obras que se poderá identificar polifonia à luz da teoria bakhtiniana tratada no capítulo seguinte.

No **capítulo 3**, que tem como título *O conceito de polifonia à luz da teoria de Bakhtin*, pretendemos explorar alguns conceitos analisados por Bakhtin, como a narrativa com sua estrutura inacabada; assim como o herói o qual é composto de modo inacabado, e podemos acrescentar a ele a consciência imiscível e equipolente. A ideia, no romance polifônico, é sempre um acontecimento vivo, além de não ser separada da vida cotidiana.

Eis um romance polifônico. Todos esses elementos estão presentes nas obras de Fiódor Dostoiévski, particularmente em *Os Irmãos Karamázov* e documentada na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, a qual trazemos para a discussão três momentos da tese de Bakhtin, a saber: a relativa liberdade e independência da personagem e de sua voz no plano polifônico, a colocação das ideias no universo artístico e o discurso na prosa romanesca. Além disso, queremos ressaltar aspectos relevantes da vida e da obra de Bakhtin e Dostoiévski, uma vez que o teórico e o romancista idealizaram um mundo dialógico. Para que os leitores dessa dissertação possam perceber a intenção da pesquisa, buscamos fornecer um panorama cujas contribuições à leitura de literatura contemporânea tornem-se conhecidas nas relações do eu e do outro, conforme interpreta Bakhtin, isto é, nas relações dialógicas.

No **capítulo 4**, cujo título é *Memórias póstumas de Brás Cubas: a morte que testemunha a vida*, empreenderemos abraçar a obra de Dostoiévski para análise da obra machadiana, utilizando o instrumental bakhtiniano, particularmente o conceito de polifonia. Desenvolveremos uma análise detalhada da linguagem expressiva da prosa de Machado de Assis, considerando a arte de narrar do escritor modernista.

Veremos como o narrador-personagem *Brás* rege o texto trazendo a cada palavra, a cada diálogo, uma imagem que lhe é própria, ou seja, por meio da investigação do conceito, já apontado, esperando encontrar no romance de Machado elementos polifônicos. Pretendemos reconhecer na escrita de Machado de Assis a tessitura de um discurso produzido sob o ponto de vista dialógico e polifônico. O romancista tem um traço singular quando escreve uma obra em que o narrador relata suas memórias, ele é outro na medida em que não pertence mais ao tempo e lugar narrado. Analisar a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* sob a perspectiva bakhtiniana é trazer para as reflexões uma necessidade absoluta de entender a obra de Bakhtin como o filósofo que trouxe uma linguagem artística ao afirmar que o personagem e autor apresentam vozes independentes, mas que se apresentam em pé de igualdade. Essas relações não são conseguidas nas unidades linguísticas, tão pouco nas relações monológicas, evidentemente, são nos enunciados, sempre através do olhar do outro que a imagem de “si mesmo” reconhece uma visão de mundo.

Para a compreensão do conceito de *polifonia* na perspectiva de Bakhtin, nome emprestado originalmente de uma técnica de composição musical, estudamos a obra desse autor *Problemas da poética de Dostoiévski*, a qual se constitui objeto de interpretação e reflexão filosófica em torno do discurso literário, voltado para o campo da arte literária e que se vale essencialmente na interação dialógica. Segundo Adail Sobral, a interação dialógica apresenta-se quando “[...] o sujeito que fala o faz levando o outro em conta não como parte passiva, mas como parceiro – colaborativo ou hostil – ativo” (SOBRAL, 2009, p. 33). Desse modo, foi-nos bastante útil a obra de Mikhail Bakhtin a qual nos permitiu compreender a *arte literária* nas obras de Dostoiévski, convidando-nos, dessa maneira, para uma análise triangular entre Machado, Dostoiévski e Bakhtin. Ademais, a pesquisa aqui proposta configura-se como fonte de pesquisa documental que para sua realização, seguimos as seguintes etapas: a contribuição teórica no contexto da produção literária de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, bem como a obra de *Os irmãos Karamázov*, as quais foram tratadas como documento para estabelecermos uma relação entre a literatura dos dois autores Machado e Dostoiévski, tendo como pano de fundo o conceito polifônico de Bakhtin.

O **capítulo 5** trará as conclusões dessa empreita e, desse modo, responderemos à indagação inicial se de fato existe ou não polifonia na obra de

Machado de Assis, uma vez que encontramos no discurso de Brás autonomia em relação ao autor da obra, ou seja, quem conta a história do romance não é mais Machado de Assis, mas o próprio Brás Cubas. É como se *Brás-defunto* tivesse orquestrando um coro de vozes com as personagens em vida. Ele encontra no discurso do outro uma maneira de interagir, porém essa réplica com a voz de si mesmo é fruto da sua consciência com a de outra pessoa. Consideramos, portanto, a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* uma arena para a qual converge a análise das múltiplas vozes, ou seja, das relações dialógicas existentes entre as personagens.

2 A ÁRDUA TAREFA DE ANALISAR UMA OBRA CANÔNICA

No presente capítulo, trataremos das razões para ler os clássicos da literatura. Em seguida, discorreremos sobre as duas obras em estudo: *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Os Irmãos Karamázov*, como fonte fundamental para a apresentação da temática pela perspectiva da polifonia de Bakhtin.

2.1 POR QUE LER OS CLÁSSICOS?

Chamam de clássicos os livros que constituem uma riqueza para quem os leu e amou; mas constituem uma riqueza nada menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas condições melhores para saboreá-los.

Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer.

Os clássicos são os livros que nos chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram. (CALVINO, 2004, p. 8-9).

O escritor italiano Ítalo Calvino provoca-nos e, ao mesmo tempo, convida-nos ao debate com o título dessa obra. A intenção dele, e nossa também, é recuperar para a contemporaneidade autores que deixaram uma marca indelével na literatura universal, cujas obras instituíram novas abordagens, romperam paradigmas supostamente consolidados e serviram (e ainda servem) de referência para os autores que surgiram *a posteriori*. À guisa de observação, a chamada pós-modernidade, explicitada pelo filósofo Jean-François Lyotard (1979) e aprofundada por Zygmunt Bauman (1998), assevera que a sociedade atual está sempre a desmontar a sociedade anterior. Contudo, essa ação, não se aplica obviamente aos grandes *clássicos* da literatura universal. Não obstante, serem consideradas obras primorosas e de leitura obrigatória para quem deseja conhecer minimamente a poética, por meio de escritos que desvendam a alma humana e que imortalizaram alguns escritores, que se tornaram verdadeiros ícones da literatura mundial, paradoxalmente, não são lidos da maneira como possamos imaginar. Os leitores mais experientes conhecem os títulos de obras canônicas e, muito provavelmente, a maior parte dos autores considerados clássicos, entretanto, não se aventuram a lê-los.

De uma maneira geral, os jovens estudantes ingressam na leitura de obras denominadas *clássicas* ou *canônicas* nas das aulas de literatura/Língua Portuguesa,

uma vez que elas constam no programa da disciplina. Como essa iniciação, por conta das circunstâncias, é realizada muitas vezes, em edições que sofreram adaptações – não raro, compactadas – para tornarem-se mais atrativas para seu público alvo, podem trazer prejuízo no que tange a observação dos recursos linguísticos originais, dificultando desse modo a identificação – por parte do leitor – de elementos linguísticos, por exemplo. Destarte, é fundamental escolher uma obra, cuja edição é avalizada por especialistas.

O ensino dos *clássicos da literatura* conferiu às gerações passadas, *status* de educação refinada e de sedimentação de valores éticos e morais elevados e, por extensão, angariava prestígio à instituição que valorizava o ensino de humanidades. Desse modo, entendido por Ítalo Calvino, o acesso à *literatura clássica*, particularmente, a estrangeira, ficou restrito, durante décadas a um público que frequentava espaços escolares elitizados, preocupados em fornecer um conhecimento cultural de maneira superficial à classe dominante. Assim, operou-se na geração passada, já marcada pela divisão social, uma divisão cultural, onde os abastados apropriavam-se razoavelmente da produção literária de qualidade estética construída ao longo da história do homem e, os menos dotados materialmente limitava-se a alcançar o letramento.

Calvino, ainda, observa que na Itália, berço do renascimento, os leitores de autores da *alta literatura* também constituíram um grupo seletivo – “[...] uma restrita elite de pessoas [...]” (CALVINO, 2004, p. 9) – embora entusiastas, não alcançaram a repercussão desejada, a não ser naqueles leitores de “idade madura”. Machado (2002) dedicou parte de seus estudos em analisar o porquê de ler as grandes obras *clássicas*, e que o acesso à *alta literatura* agrava-se por conta do alto grau de analfabetismo – incluindo aí o analfabetismo funcional –, particularmente nas classes menos abastadas pela demora da universalização do ensino e pelo pouco interesse de determinadas editoras em relançar *obras clássicas* em função da pouca demanda do mercado.

Além disso, devido ao ensino ter sido universalizado nas últimas décadas no Brasil, é importante que se frise que o próprio conceito do vocábulo *clássico*, no sentido que a presente pesquisa lhe imprime, fora por vezes trabalhado em sala de aula de forma genérica e, não raro, de maneira equivocada. Não era incomum

confundir *obras clássicas* com obras do *classicismo*⁵. Nesse sentido, o que se está querendo dizer é que uma coisa não elimina a outra, ou seja, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões é evidentemente um *clássico* da literatura portuguesa e universal e que pode ser enquadrada dentro do *classicismo*, contudo, faz-se necessário estabelecer a diferença. Nessa perspectiva, podemos intuir que nem toda obra produzida no período renascentista constituiu-se um *clássico* da literatura universal. A fim de contribuir para o debate, Humberto Pereira da Silva (2005), no *site Digestivo Cultural*, aborda o tema, observando como é tênue o fio que separa uma obra “*clássica*” de uma “*moderna*”. De forma provocativa, ele demonstra que essa antinomia é por vezes falsa ou pelo menos não deve ser enxergada de forma isolada. Assim, ele se pronuncia:

[...] aprendi que num sentido mais amplo clássico e moderno se opõem. [...] Com isso, não só a palavra “clássico” ganhou outro relevo como a palavra “moderno”; aprendi que clássico (grifo nosso) identifica-se com adjetivos como tradicional e conservador e, por isso, que obras clássicas seguem modelos pré-estabelecidos; e, em contraste, o moderno diz respeito à vanguarda, à ruptura, à quebra de convenções. Nesse momento, as caracterizações de uma obra seguindo períodos como barroco, romantismo, realismo, diluíram-se [...] —, pois o que se impõe é saber se um determinado autor é clássico ou moderno. (SILVA, 2005, grifos do autor).

E arremata:

Malfazejo o destino das palavras; dormiria o sono dos justos se a antinomia ficasse por aqui. A fortuna quis que com o tempo, com as leituras, aprendesse que não há fronteira nítida entre os clássicos e os modernos; que aprendesse nos últimos anos com o pós-moderno que tanto um romance como *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, escrito no século XVIII, quanto *Morte a crédito*, de L. F. Céline podem ser catalogados como modernos. Se for despropositado afirmar que Sterne não é um moderno, da mesma forma é com propósito que quando estamos lendo Proust, Joyce, Faulkner ou Guimarães Rosa, podemos afirmar que estamos diante de clássicos da literatura. E isso, adrede, causa-me desconforto: um clássico moderno e um moderno clássico desafiam meu senso de apreensão da realidade. (SILVA, 2005).

O filósofo e crítico de arte supracitado recorda-nos que os estudos dos *clássicos* têm sua introdução já nos anos iniciais do Ensino Fundamental; seu desenvolvimento e aprofundamento, contudo, irão ocorrer no Ensino Médio. Assim,

⁵Refiro-me aqui as obras produzidas no Renascimento que resgatavam o modelo da Antiguidade e valorizavam o racionalismo.

tanto hoje, quanto outrora, os bons mestres procuraram fazer circular em suas aulas obras que marcaram a Literatura Universal ou Nacional, sempre na intenção de fornecer aos seus alunos um aporte cultural e intelectual de qualidade. No entanto, ele observa que em função do extenso repertório de *obras clássicas* existentes – e consideradas como tais por especialistas –, bem como o *enxugamento* dos programas curriculares destinados ao estudo da língua e literatura⁶, os professores foram forçados a serem seletivos na escolha das *obras clássicas* a serem trabalhadas com os alunos em sala de aula. Nessa seletividade, privilegiaram-se determinados autores e/ou obras em detrimento de outros, inevitavelmente. No entanto, o que se pode observar é que muitos professores, no afã de cumprir a exigência do programa e, concomitantemente, agradar o seu público alvo, elegem obras – ou autores – que supostamente os alunos apreciariam, seja pelo enredo, seja pelo tema explorado, ou pelos supostos valores éticos que elas carregam, do que propriamente pela originalidade, pelo estilo e pelo contexto em que foram produzidas. Essa visão é de certo modo compartilhada por Cordeiro (2008) quando trabalha a estética da recepção.

Assim, por mais que Calvino tenha dito que “[...] os clássicos não são lidos por dever ou respeito, mas só por amor” (CALVINO, 2004, p. 13) é preciso antes de qualquer coisa entendê-los em toda sua dimensão. Diante disso, Silva (2005), assinala que em um trabalho estético, o entender, precede o gostar. O primeiro exige pré-requisitos, uma trajetória de leituras, apropriação razoável do contexto, domínio razoável do léxico, etc. Assim, *o gostar* de uma *obra clássica*, a sensação de prazer produzida ao término da leitura de textos canônicos são resultados do entendimento da obra em toda sua dimensão. Miguel-Pereira afirma,

[...] a questão de gosto pode muito bem ser excluída quando da leitura de uma obra clássica, justamente porque a apreciação de um clássico requer uma disciplina, a qual é alheia a qualquer imperativo de gosto. O entendimento de uma obra clássica pressupõe esforço e, por conseguinte, trata-se de algo de que podemos ou não gostar. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 72)

Calvino ainda acrescenta que “[...] antes do gosto, ler um clássico possui um valor social. Deve-se conhecer a melhor literatura simplesmente porque isso

⁶ Ver Parâmetros Curriculares Nacionais e os Currículos Básicos de Língua Portuguesa.

configura um padrão de cultura, de civilidade” (CALVINO, 2004, p. 24). O que não significa que temos que ler “os *clássicos*” por obrigação – no caso, cumprir uma exigência curricular –, ou para demonstrar um verniz intelectual para o grupo social o qual se está inserido, mas sim porque pode contribuir na nossa formação humana. Por isso, ler um “*clássico*” será sempre um desafio, principalmente a nossa capacidade de compreensão. Como diz o teórico de literatura, o norte americano Harold Bloom⁷ (2000), “Em *Rei Lear*, nunca é um prazer fácil, seja na juventude ou na velhice, embora seja suscetível à fraude cognitiva e estética.” E em função disso nos faz – a exemplo de Calvino – também um convite, não somente fazer à simples leitura de um “*clássico*”, mas também a um amadurecimento intelectual.

Nessa perspectiva, o próprio Bloom (2000), com o intuito de reunir jovens para a leitura dos *clássicos*, organizou no início dos anos 2000, uma série de antologias reunindo prosa e verso, especificamente para esse público. São contos, fábulas e poemas reunidos em quatro volumes. Nesse presente ao público juvenil, Bloom cita textos primorosos de estilos variados, alguns notórios, de grandes nomes da literatura mundial.

Nada há nesse livro que seja difícil ou obscuro, nada que não ilumine e entretenha. Se alguém encontrar aqui uma obra que não seja de compreensão imediata, sugiro perseverança. É quando nos ampliamos através do exercício de uma capacidade não utilizada antes, que alcançamos um melhor conhecimento de nosso próprio potencial. Abstenho-me de sugerir qualquer história ou poema em especial para uma ou outra idade, porque prefiro considerar este livro um campo aberto no qual o leitor passeará e descobrirá, por si mesmo, o que lhe parece apropriado. Esta coletânea dará prazer, e muitos dos textos trarão uma sensação de companhia mesmo ao leitor mais solitário. (BLOOM, 2000, p. 14).

Não obstante o autor quis afirmar que a obra destina-se a um público mais plural, não há dúvida de que os textos servirão ao jovem leitor como iniciação à literatura clássica. Nesse sentido, Bloom tem a preocupação explícita de agradar e, de certo modo, desfazer a ideia de que as leituras de obras clássicas são de difícil apreensão.

Essa descoberta que conduz ao prazer da qual nos fala Bloom, não é um processo tão simples, uma vez que estilos presentes na literatura canônica podem

⁷ Posteriormente a obra *Contos e Poemas para Crianças Extremamente Inteligentes de Todas as Idades* de Harold Bloom, mais três volumes foram editados, cada qual com um subtítulo referente a uma estação do ano.

provocar alguns obstáculos para aquele leitor habituado a leituras muito semelhantes, enredo e estilo literário sempre muito *iguazinhos*, com pequenas variações, e de recursos estilísticos limitados. Entretanto, como diz Machado (2002, p. 13): “Se o leitor travar conhecimento com um bom número de narrativas clássicas desde pequeno, esses eventuais encontros com os nossos mestres [...]”, de forma regular, permitirá, quando adulto, ao leitor transitar por *obras clássicas* com muito mais desenvoltura. Cardoso (2005) afirma: “[...] a leitura dos clássicos é, por excelência, uma experiência a ser testada por todos aqueles que querem aprofundar seu conhecimento livresco”, permitindo assim, que o leitor amadureça e encare determinados desafios, como os textos de Dostoiévski, por exemplo. Esses apresentam o *páthos* de uma sociedade russa em metamorfose; ou a escrita angustiante de um Franz Kafka; ou mesmo as obras polêmicas – de viés nietzshiano – de um Henry Miller; ainda temos a irreverência no trato dos assuntos de Machado de Assis, entre tantos outros autores e outras obras. Com isso, gradativamente, vai-se construindo aquilo que se convencionou chamar de “romance de formação”, alçando o leitor, com o tempo, a condição de erudito.

Entretanto, como ressalta Calvino, a leitura de uma obra *clássica* não produz o mesmo efeito a todos que a leem, “cada um faz a leitura de acordo com o momento em que vive e como mundo que o cerca”. Barthes (2004) afirma que um texto da *alta literatura* provoca no leitor sensações das mais variadas, podendo desconstruir suas mais ferrenhas convicções sobre o mundo, sobre a vida e sobre a própria natureza humana. Nesse sentido, o texto é-nos apresentado sob diversos ângulos. Assim, segundo Barthes temos:

O texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistências de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2004, p. 20).

À medida que as experiências do leitor dialogam com a criação literária, ela vai conduzindo-o a adquirir múltiplos significados, já que o leitor, em certa medida, é um co-autor do texto. Entendendo Barthes, o texto também pode romper com o que é familiar, desconstruir para construir uma consciência renovada da realidade.

2.2 OS CLÁSSICOS E BAKHTIN

Como o objetivo maior de nossa investigação é a percepção dos elementos de polifonia na obra de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, contrapondo-a com a de Fiódor Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*, parece-nos imprescindível uma resenha dessas duas obras a fim de situar o leitor acerca da temática abordada, em suma, apresentar ao leitor da pesquisa a obra a ser esmiuçada, dentro, obviamente, da ótica polifônica de Bakhtin. Nessa perspectiva, doravante, dividiremos essa exposição em *Corpus I*, ao nos referirmos à obra de Machado de Assis e *Corpus II*, ao nos atermos à resenha da obra de Dostoiévski.

2.2.1 Corpus I – *Memórias póstumas de Brás Cubas*

O livro é cômico, inteligente, evasivo, uma leitura prazerosa, oração após oração. O gênio de Machado nega qualquer páthos, ao mesmo tempo em que subverte todos os supostos valores e princípios, bem como a suposta moral. (BLOOM, 2000, p. 27).

O escritor Joaquim Maria Machado de Assis é não somente um dos maiores nomes da literatura nacional, como também um dos maiores nomes da literatura mundial de todos os tempos. Escritor de enorme talento, ele transitou por vários gêneros literários com produções de qualidade que agradava tanto à crítica especializada quanto ao seu público leitor. Em função disso, sua pessoa e, fundamentalmente, sua vastíssima obra serviu, e ainda serve, de objeto de pesquisa em várias áreas do saber. Inúmeras dissertações de graduação e pós-graduação têm abordado aspectos linguísticos, estilísticos, sócio-culturais, antropológicos, psicológicos presentes em seus escritos.

Oriundo de uma família pobre e portador de problemas de saúde⁸, nascido e criado na zona portuária do Rio de Janeiro, durante a fase de transição entre o Primeiro e o Segundo Império⁹, vivenciaria, na adolescência e na vida adulta, as

⁸ Na edição que utilizamos de *Memórias*, organizada e comentada pela professora Letícia Malard (1999) há mais detalhes sobre as enfermidades de Machado que tanto o importunaram, principalmente, na infância e na juventude.

⁹ Machado de Assis nasce no Morro do Livramento, localidade da cidade do Rio de Janeiro (capital do Império) em 1839. Vivia o Brasil, nesse período, uma intensa crise política em função da abdicação

metamorfoses sociais, políticas e econômicas de sua época. Sua formação intelectual fez-se à margem da academia¹⁰, no entanto, desde a juventude, dava demonstração de grande capacidade cognitiva, que lhe possibilitou um autodidatismo incomum. Homem de discurso articulado, de fina ironia e de uma imensa capacidade de capturar os acontecimentos do cotidiano e transportá-lo elegantemente para as páginas de jornal e revistas, atividade jornalística que exerceu até o fim da vida, pôde veicular alguns de seus escritos, que lhe atrairia fama e prestígio, algo incomum, na época, para um homem de cor. Seu vasto conhecimento político e literário eram atributos que seduziam os mais arredios dos monarquistas. Segundo Bosi (2006), Machado foi um crítico sutil da monarquia, atitude que não o impediu de exercer atividades laborais remuneradas nos ministérios do governo de D. Pedro II, paralelamente à atividade de jornalista. Bosi descreve Machado como aquele que usava um tom de ironia quando escrevia crônicas de toda a política brasileira e estrangeira – esse era seu cenário preferido – compondo prosa para deleite e contemplação de seus leitores.

A obra que constitui objeto de nossa análise, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, foi publicada originalmente em forma de capítulos na *Revista Brasileira* do Rio de Janeiro, de março a dezembro de 1880, auge do movimento republicano. Em 1881, foi reunida em um livro que receberia críticas das mais variadas, por conta de seu estilo inovador, distanciando-se na composição linear, usual na época. A obra, em função de seu tom pessimista e excessivamente mordaz – na tradição da sátira *menipeia*¹¹ –, é apontada como precursora do realismo no Brasil. Entretanto, o escritor sempre se manifestou com ceticismo em relação à infalibilidade científica e ao seu caráter pretensioso. Em o *Alienista*, Machado, por meio de sua pena diria, “Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não

de D. Pedro I (1831) e a pouca habilidade política dos Regentes em administrar as demandas provinciais, que culminaram, invariavelmente, em enfretamento militar.

¹⁰ Malard (1999), em suas investigações, acredita que Machado tenha cursado somente o equivalente, hoje, ao primeiro grau.

¹¹ “*Aquela manifestação literária que focaliza a corrupção dos costumes e o luxo excessivo, além de expor o íntimo do homem para depois atingir as mazelas da sociedade*”. (CARVALHO, 2008, p. 46, grifos do autor).

dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus” (ASSIS, 1994, p. 23), em uma clara demonstração de ceticismo científico.

A obra que pretendemos analisar *Memórias póstumas de Brás Cubas* está inserida em um contexto cultural e político do século XIX com histórias de pessoas comuns que acertam e erram. Entretanto, o romance não é um lugar-comum, uma vez que a personagem Brás não está mais entre os seus amigos e familiares. Essa personagem, que nasce na obra morto, ganha “vida” sob a batuta de Machado de Assis, que, ao longo do texto, ganha autonomia, realiza um *flashback* sobre sua passagem em vida, a fim de dialogar com o leitor e demonstrar seus sentimentos, suas opiniões sobre aqueles que transitam em torno da cerimônia fúnebre, bem como sobre aquela sociedade que viveu muitos anos e com a qual se decepcionara. É dessa forma que Machado torna-se um escritor realista, pois ao mesmo tempo em que apresenta, no discurso de Cubas, melancolia e pessimismo e, frequentemente, ironia e indiferença, traz a imprevisibilidade ao romance. É uma narrativa de memórias (Machado inaugura o *flashback* na literatura brasileira), escrita na primeira pessoa e após sua morte, como já foi assinalado. O protagonista, *Brás Cubas*, constitui-se em uma personagem-observador que vai compondo uma narração belíssima com descrições de sua vida do tempo de criança, de sua juventude, de adulto e de velhice. Na construção da personagem, *Cubas* é oriundo de uma família abastada, frequentou academia na Europa, mesmo sendo um aluno relapso em relação à sua formação acadêmica, como descreve Machado de Assis. No plano sentimental, teve uma vida amorosa frustrada, morrera solteiro, embora rico¹². Sua paixão da juventude fora a prostituta Marcela, que lhe é retirada dos braços pelo pai que o envia para estudar em Portugal. Mais adiante, corteja a nobre Virgília – um “bom” casamento aos olhos da família – que, contudo, o dispensa a favor de um concorrente cuja prosperidade política é certa. Com o passar do tempo ensaiaria um matrimônio com Eulália, que por infelicidade morre de uma enfermidade pouco antes do enlace. Na tentativa de se recompor sentimentalmente, vive um romance adúltero com Virgília, sem, entretanto, alimentar grandes expectativas, mas que lhe deixou marcas indeléveis, como Brás registraria: “Virgília foi meu grão pecado da juventude;

¹² “Tinha uns sessenta e quarto anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos [...]” (ASSIS, 1999, p. 31).

[...]” (ASSIS, 1999, p. 51). Durante todo o romance a personagem estabelece um diálogo com o leitor, transformando-o em um confidente da sua história.

As reminiscências de Brás Cubas dão-se a partir do leito onde jazia o corpo inerte rumo ao descanso eterno, como já foi dito. Dessa forma, ele pode dar vazão para liberar, de certa maneira, seus pensamentos mais impuros e, talvez, os mais autênticos. Nota-se que faz uma viagem para a eternidade meio a contragosto e com certo ressentimento. Pelo que se depreenderá, ao longo da obra, injustiçado pelo destino. É interessante notar que em todo o percurso da obra, Machado de Assis constrói uma narrativa em que o protagonista relata passagens que considera importantes na sua vida ao mesmo tempo em que dialoga com o leitor:

[...] e tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora [...] Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que a ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não creia, e, todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo. (ASSIS, 1999, p. 32-33).

Brás Cubas, em suas reminiscências, passa a limpo toda uma vida contabilizando-a na tentativa de averiguar se lhe cabe algum dividendo para que possa transferir-se para outra dimensão, mais aliviado. Vivera intensamente, amara intensamente – e acreditara ter sido amado –; talvez não tenha sido suficientemente determinado, conhecedor em demasia de algumas situações, por exemplo, em levar adiante a ideia do emplasto. Talvez tenha lhe faltado mais astúcia na condução da carreira política, que teve um fim prematuro, ficando certa decepção de não ter o nome marcado para a posteridade. Daí a amargura registrada no capítulo CLX: “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento” (ASSIS, 1999, p. 251). Não obstante, acumular fracassos em sua longa e atribulada trajetória de vida, a personagem-defunto não faz o relato com amargura; não parece nutrir nenhum sentimento de decepção ou qualquer sentimento abjeto com as pessoas com as quais se relacionou – mesmo com aqueles que o viam com reservas. Parece-nos que *Brás Cubas*, no fundo, compreendia – *a posteriori* – as circunstâncias que o levou a tomar determinadas decisões. Portanto, os seus desencontros na vida não podem ser atribuídos a uma eventual falta de sorte, a uma incapacidade política ou profissional, ou mesmo a uma dificuldade de socialização, particularmente com os poderosos. Seguramente não fora isso que o impediu de alcançar seus objetivos. Foram as circunstâncias.

É importante salientar que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é considerada a obra que inaugura o realismo¹³ no Brasil e chega ao país em um momento de crise política que culminaria com o fim da monarquia e o advento da República. Na mesma época, Raul Pompéia publicava *A tragédia no Amazonas* (1880), em que encontramos também alguns elementos do realismo. O erudito e eclético Visconde de Taunay contribuiria, também, para a breve passagem do realismo pela literatura brasileira. O realismo, em todas as suas vertentes, fora consubstanciado por correntes filosóficas e científicas¹⁴, que circulavam, fundamentalmente na Europa no final do século XIX e que lidavam com os aspectos psicológicos do ser humano, na eminência de um novo tempo, que já trazia uma série de preocupações.

Portador de um acervo cultural considerável, em toda a obra literária, Machado de Assis apresenta personagens tão completos e ricos em sua composição que nos surpreende pelo tratamento com fundada aptidão de escritor que nos arrebatava a cada capítulo.

No romance em estudo, observa-se claramente certo pedantismo dado por Machado de Assis à personagem Brás Cubas ao narrar determinadas passagens de sua vida, apelando para personalidades ou fatos históricos. Outro elemento que prova certo estranhamento em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, particularmente, no leitor habituado à leitura de romances convencionais é a ausência de uma linearidade. Não obstante, a obra demarca com clareza as etapas da vida de Brás Cubas (a infância, a juventude, a idade adulta e a velhice). É interessante notar que alguns capítulos – o VII, cujo título é *O delírio* –, por exemplo, parece estar descolado da narrativa principal e se transforma em uma prosa com o leitor permeado de simbologismo, que torna a leitura espinhosa.

É importante frisar que tanto Machado de Assis quanto sua personagem, Brás Cubas, são contemporâneos, vivem os mesmos problemas políticos, econômicos e sociais do último quarto do século XIX. O crítico literário Alfredo Bosi (2006) retrata bem esse período vivido por Machado de Assis:

¹³ Movimento artístico e literário que apareceu no apagar das luzes do século XIX na Europa. Era um movimento que se contrapunha ao Romantismo.

¹⁴ Referimo-nos aqui ao positivismo, o socialismo, o darwinismo, dentre outras correntes de pensamento que influenciaram inúmeros intelectuais do período.

Machado pode assistir ao longo do século XIX e no começo do século XX, as alterações vastas e profundas no cenário internacional, nos costumes, nas ciências da natureza e da sociedade, nas técnicas e em tudo que entende como progresso material. As mudanças foram extraordinárias, e o seu olhar as apreendeu tanto no ritmo célere do telégrafo quanto, mais lentamente, na transição do velho para o novo Brasil, do velho para o novo Rio de Janeiro. (BOSI, 2006, p. 66).

2.2.2 Corpus II - Os Irmãos Karamázov

O romance *Os Irmãos Karamázov*, de quase mil páginas, foi escrito no último quarto do século XIX, por Fiódor Dostoiévski. A obra narra um drama familiar – enredo, em certo ponto, comum –, em uma linguagem que a torna singular. Colocando em outros termos, o emprego do código literário, a organização e escolhas das palavras são para provocar ou garantir efeito de sentido por aquele leitor cuidadoso, por aquele leitor que quer compreender para além de como se passa o enredo, visto que a maneira como é construída, sua qualidade artística a torna especial. Esse efeito de sentido é subjetivo e a capacidade de exercer no leitor sensibilidade estética revela a arte do uso da palavra em cada discurso ideológico da família *Karamázov*. A forma do discurso utilizada na obra gera efeitos múltiplos no leitor, uma vez que a maneira escolhida de dizer algo está sob diferentes formas, o que faz essa obra digna de apreço e admiração. Um romance de fôlego que se constitui, como apontam os críticos, como uma das maiores obras da literatura russa de todos os tempos. Dostoiévski¹⁵, ao logo de seus trabalhos, explorou como poucos os mais profundos e perversos sentimentos humanos, desvendando, em uma escrita vigorosa, as patologias de ordem psicológicas que atordoam muitos seres humanos. O escritor russo, filho da média burguesia czarista, teve uma vida familiar atormentada pelo gênio áspero do pai, não obstante, superou tudo isso. Homem de formação acadêmica apurada, ligada às ciências exatas, que em busca de ascensão social, bem como meio para subsistência, ingressa na juventude na carreira militar.

¹⁵ Essa breve biografia está baseada nas informações de seu principal biógrafo, o norte-americano *Joseph Frank*. A vida de Fiódor Dostoiévski está retrata em cinco volumes, cada qual abordando um período de sua vida. Todos os volumes foram publicados no Brasil pela Edusp, a partir de 2008. São eles: Volume I - *As semente da revolta* (1821-1849); volume II - *Os anos de provação* (1850 a 1859); volume III - *Os efeitos da libertação* (1860 a 1865); volume IV - *Os anos milagrosos* (1865 a 1871); volume V - *O manto do profeta* (1871 a 1881).

É justamente na academia militar que travaria contato com leituras de autores já consagrados, como Nietzsche, que marcariam sua carreira de escritor.

Desiludido com a carreira militar resolve dedicar-se em tempo integral à literatura, como tradutor de obras francesas e inglesas, além de produzir seus próprios textos. Seus primeiros escritos surpreendem positivamente a crítica especializada, granjeando-lhe prestígio e fama repentina. Contudo, sua desorganização financeira, somada aos problemas de saúde que o acompanhavam desde a adolescência, o forçou a produzir textos sem a mesma qualidade dos de outrora, objetivando angariar recursos para dar conta de seus compromissos financeiros. Parecia que a promessa da literatura russa tinha perdido fôlego e a genialidade presentes nos primeiros textos. Para corroborar com a má fase, envolve-se em atividades políticas *anti-czarista*. Em função disso é preso e enviado à Sibéria. Após uma estadia de alguns anos no duro clima siberiano, procura retomar sua carreira de escritor e em função do êxito de suas novas produções literárias, reconquista a reputação junto à crítica e ao grande público. Embora essas obras tenham lhe rendido uma soma considerável de dinheiro, não fora suficiente para enfrentar os problemas de ordem familiar e financeira que teve que vivenciar após a morte do irmão (importante parceiro literário) e esposa. É interessante observar que a partir dos anos 1860, muitos dos protagonistas presentes nas obras desse período estão baseados em personagens da vida real russa¹⁶ e em seus próprios infortúnios.

A obra, objeto de nosso estudo, foi redigida de forma parcelada e publicada em fascículos em um jornal moscovita. Por conta de outros envolvimento literários, essa obra é finalizada aproximadamente dois anos depois de iniciada, em 1880. No ano seguinte, morre em São Petersburgo. Assim, a referida obra acabou por se constituir o último legado literário do grande mestre do realismo russo.

A narrativa é ambientada na Rússia do século XIX, dominada pela dinastia dos *Romanov*. A história aborda a vida conflituosa entre a família Karamázov, capitaneada pelo patriarca viúvo, Fiódor Karamázov, cujo comportamento amoral e de conduta familiar irresponsável desperta sentimentos dúbios nos filhos legítimos: Dmitri - o mais velho, do primeiro casamento, que abraçaria a carreira militar -, nutre pelo pai um sentimento de ódio e desprezo, primeiro, em defesa da mãe que, em

¹⁶ Essa constatação está ao longo do volume IV, da obra de Joseph Frank.

vida, sofria por conta de seus inúmeros casos extraconjugais; segundo, em defesa dos irmãos, que ficaram desamparados - fase da vida desregrada do pai. Ivan, filho do segundo casamento, um intelectual que renega os valores metafísicos, assumindo ao longo da narrativa uma postura ateia, cujo princípio está sintetizado na passagem “[...] se Deus não existe, então tudo é permitido [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 98).

Aliéksiei (Aliócha), também filho do segundo casamento, que tem uma postura mais condescendente para com o pai, envereda pelos caminhos da religião e torna-se monge. E há, ainda, o suposto filho bastardo, Smerdiákov, sujeito introspectivo, que, contudo, identifica-se com Ivan, de quem assimila suas ideias, conforme demonstrado ao logo dos textos. A tensão na casa dos Karamázov aprofunda-se quando Dmitri acusa Fiódor de se apropriar indevidamente da herança deixada pela mãe. Essa disputa pelo legado financeiro da matriarca da família culminaria no assassinato de Fiódor. A partir daí desenrola-se uma trama de fundo psicológico, na tentativa de descobrir o culpado pela morte do patriarca, cuja suspeição recai, particularmente, sobre Dmitri, em função da relação conflituosa que tinha com o pai. É interessante observar, contudo, como Dostoiévski, em função de seu estilo narrativo, pode conduzir o leitor a determinado desfecho que não seria necessariamente o verdadeiro. Produz desse modo uma ilusão mental no leitor, muito em função do comportamento dos outros filhos de Fiódor, uma vez que todos de forma subliminar ou, às vezes, tácitas o culpam pelo parricídio.

Essa obra literária apresenta-se de forma bastante atrativa, pois é construída pela combinação envolvente entre a arte de narrar e o enredo filosófico e ideológico das personagens ao revelar traços que, ao mesmo tempo em que nos conquista pela atividade de composição artística, dá-nos a liberdade de preencher lacunas e, assim, constituir uma relação ativa e exigente da obra. É por conta disso que Proença Filho (2007, p. 17) assim afirma “A arte é um dos meios de que se vale o homem para conhecer a realidade”.

2.3 O CLÁSSICO DOSTOIÉVSKI LIDO POR BAKHTIN

Muitas obras marcaram a presença de Mikhail Mikailovich Bakhtin (1895 - 1975) no campo artístico. A primeira grande incursão desse filósofo da linguagem que traria alvoroços nos meios acadêmicos foi justamente sua tese de doutorado, A

cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais, escrita em 1940. Conforme nos informa Tezza (2003) não foi aprovada pelos meios acadêmicos da época, mas é reconhecida de tal forma que a teoria da *carnavalização* apresentada por Bakhtin nessa obra, inovou as reflexões literárias na segunda metade do século XX. Outra obra de Bakhtin que traz enormes contributos para o estudo literário é *Problemas da poética de Dostoiévski*. É nesse estudo que ele vai detalhar os conceitos literários forjados por ele, dentre eles, aquele que nos interessa particularmente, a polifonia. Foi por meio desse estudo que tornou o teórico conhecido a partir da metade do século XX.

Intelectual de vida admirável, suas obras despertam ainda hoje discussões, debates, estudos na medida em que são ricas em conceitos. É considerado um pensador complexo e de difícil entendimento a julgar pelo fato de muitos de seus textos não estarem completos e nem seguirem a ordem de publicação. Cristovão Tezza (2003, p. 21), afirma que “apenas no final do século (XX) tomamos conhecimento do que ele escreveu no início”.

Segundo informações contidas no livro *Estéticas da criação verbal*, Bakhtin e seu irmão leram tudo o que puderam sobre filosofia alemã até os 13 anos. É possível entender, portanto, o quanto a filosofia está presente nas obras que o Círculo¹⁷ produzia. Bakhtin também se dedicava à leitura de literatura russa e mundial. Aos 18 anos, ingressou na Universidade, em Odessa, e mudou-se no ano seguinte para a Universidade de São Petersburgo onde se formou, aos 23 anos, em História e Filologia, mesma época em que iniciou encontros para discutir linguagem, arte e literatura com intelectuais de formações diversas, grupo que se tornaria o Círculo de Bakhtin (nome dado ao grupo de estudos em que Bakhtin participava após serem revelados ao mundo).

Consoante Faraco (2009), Bakhtin e seu Círculo trouxeram inúmeras contribuições ao pensamento artístico como a exploração estética da obra literária e o pensar linguístico, a saber: a composição e função dos gêneros discursivos. Ainda se discute, nos meios acadêmicos, sobre a autoria de algumas obras ou pensamentos do Círculo, pois se acredita que assinavam os textos um dos outros

¹⁷ O *Círculo* corresponde ao grupo de estudos de Bakhtin, composto, principalmente, por Valentim Volochinov, Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev.

em razão da restrição ideológica promovida por Stálin. Esse estratagema seria usado para fugir do policiamento ideológico que ganhou enorme dimensão política após a morte de Lênin e também uma maneira de fazer circular os escritos. Mais tarde o próprio Bakhtin seria condenado ao ostracismo pelo regime comunista, aposentando-se como professor no final dos anos 60. Somente após sua morte é que ganharia notoriedade como filósofo e pensador da estética literária. Seus estudos trouxeram contribuições muito importantes àqueles que querem conhecer a gênese do romance polifônico. Para isso, ler a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008) é para os estudiosos da linguagem artística, conforme afirma Brait (2009) na obra *Bakhtin, dialogismo e polifonia*, uma leitura obrigatória na medida em que apresenta uma revolução na poética do romance a partir de como escreve Dostoiévski. Bakhtin observa a originalidade com que o romancista russo escreve *Os irmãos Karamázov* destacando os elementos polifônicos presentes em seu corpus. Bakhtin também iria rebater os críticos de Dostoiévski em *Problemas da poética de Dostoiévski*, no que diz respeito à construção do romance uma vez que a linguagem das personagens é sempre dialógica.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, observamos o esforço realizado por Bakhtin em demonstrar, fundamentalmente aos críticos, de forma exaustiva, o estilo literário de Dostoiévski. Ele destaca que alguns desses críticos chegaram perto de entender a arte de Dostoiévski. Em contrapartida, outros tantos se equivocaram completamente ao classificar a obra como monológica em que o ponto de vista do autor sobrepõe-se a visão do herói. Nesse mesmo texto, Bakhtin, principalmente no primeiro capítulo, sai em defesa da maneira particular de escrever de Dostoiévski, que rendeu ao romancista russo inúmeras críticas, dentre elas a de ser um escritor prolixo; por apresentar personagens que eram irrealis, não existiam na sociedade; ou, ainda, por que escrevia “romance-tragédia”. A avaliação de Bakhtin é que Dostoiévski, como artista, não inventava pessoas que retratava, “sabia auscultá-las ou adivinhá-las na realidade presente” (BAKHTIN, 2008, p. 35). É a partir dessa *performance* que Bakhtin esclarece que Dostoiévski foi o único que criou o romance que quebrou a tradição literária da época. Outras leituras, portanto, podem aproximar-se das ideias de Bakhtin, mas são insuficientes como a análise feita por Grossman - crítica presente na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* -, que revela “[...] um romancista copista de seu próprio estilo e tom” (BAKHTIN, 2008, p. 15).

Muitos foram aqueles que fizeram análises superficiais sobre a polifonia de Dostoiévski, como aponta Bakhtin, que levou este a contestá-las e contra-argumentá-las, a fim de identificar as verdadeiras intenções do romancista na tessitura de seus textos. Uma das críticas feitas por Bakhtin aos críticos – e que consta no primeiro capítulo de *Problemas da poética de Dostoiévski* –, era sobre confundir a presença das personagens com a voz de Dostoiévski, quando acreditavam que as vozes eram todas ideológicas ou, ainda, quando a voz do autor era sufocada pelas vozes das personagens. Ademais, tinham aqueles que tomavam como defesa a concepção de que os heróis dostoiévskianos eram porta-vozes de suas ideias e não objeto da visão artística do autor.

Bakhtin sustenta o contrário. Diz ele que Dostoiévski não se reporta a si próprio na construção de suas ideias, ele conseguiu criar personagens com ideias próprias uma vez que seu discurso é o resultado da interação e do convívio entre muitas consciências. Na sua avaliação, portanto, as ideias das personagens são complexas e vão tornando-se mais significativas à medida que o enredo desenvolve-se, permitindo aprender e discutir com cada personagem. Para concluir, Bakhtin (2008, p. 3) afirma: “O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como ator de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor”.

Em relação à polifonia, Bakhtin (2008) afirma que foi encontrada de fato na obra de Dostoiévski e considera a obra de *Os irmãos Karamázov* como a mais madura, ou seja, o autor demonstrou ser capaz de escrever uma obra totalmente polifônica. Essa é a peculiaridade que o distingue de outros romancistas como sendo os seus romances casos únicos na literatura universal, visto que “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Toda a pesquisa feita por Bakhtin está fundamentada no dialogismo que é quando as personagens estão em constante interação. Seu trabalho ultrapassa a análise da língua vista isoladamente, e, nesse sentido, sempre se opôs aos críticos que defendiam o romance de Dostoiévski como monológico. Para ele, a linguagem do romancista em toda a sua obra está estruturada pelas ideias e discursos do ser humano que busca constantemente respostas para o processo de conscientização de si mesmo. Vejamos o que diz Bakhtin, sobre essa questão:

Dois discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que um confirme o outro ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta). Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação semântica. (BAKHTIN 2008, p. 216).

Esse conceito do dialogismo está intimamente relacionado ao que vamos percorrer nesse trabalho, a polifonia, e, por isso, tomamos o discurso de Aliócha e Ivan quando se reencontraram para exemplificá-lo.

[...] Estás entendendo alguma coisa em minha confusão, Aliócha, ou não?
 – Ivan caiu na risada.
 – Entendo demais, Ivan: a gente quer gostar com as entranhas e com o ventre, tu o disseste magnificamente e estou muitíssimo feliz por te ver com tanta vontade de viver – exclamou Aliócha. – Acho que todos no mundo devem, antes de tudo, passar a amar a vida.
 – Passar a amar mais a vida que o sentido dela?
 – Forçosamente é assim, amar antes que venha a lógica, como tu dizes, forçosamente antes que venha a lógica, e só então compreenderei também o sentido. É isso que há muito tempo eu já entrevia. Metade da tua causa está cumprida, Ivan, e conquistada: tu gostas de viver. Agora precisas cuidar da tua segunda metade, e estarás a salvo. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 318).

No dialogismo não existe um discurso neutro, como também não existe a primeira ou a última palavra como nos afirma Bakhtin. Não há distanciamento entre os discursos dos irmãos, isto é, nem um nem outro se distancia com suas opiniões à medida que as relações sobre o tema “amar” vão se construindo. O discurso está focalizado na interação dos sujeitos, assim nos fala Sobral ao afirmar que:

Essa concepção é chamada de dialógica porque propõe uma linguagem (e os discursos) têm seus sentidos produzidos pela presença constitutiva da interjubilidade (a interação entre subjetividades) no intercâmbio verbal. (SOBRAL, 2009, p. 34, grifos do autor).

Assim, o que queremos ressaltar está na palavra, ou seja, no discurso que se fundamenta, na coexistência do enunciado. Tomar o discurso como objeto de estudo e partir para a aplicabilidade do conceito de *dialogismo* é entender como se estabelece a *polifonia* uma vez que as personagens ao falar, falam dentro de uma relação com o outro. Para reafirmar o que foi dito e para entender a essência do ser dialógico, Sobral (2009, p. 72) define o conceito de dialogismo “[...] vinculado

indissolúvelmente com o de interação, é assim a base do processo de produção dos discursos e, o que é mais importante, da própria linguagem”.

Desse modo, a *poética* de Dostoiévski, entendida por Bakhtin como um conjunto de produções artísticas amplamente percebidas em toda a sua obra, atingiu a maturidade plena em *Os Irmãos Karamázov*. Bakhtin assegura-nos de que a ideia predominante da obra do romancista é a de que os discursos das personagens são verdadeiros “discursos filosóficos” (BAKHTIN 2008, p. 3), os quais podem ser percebidos também no personagem principal de *Crime e Castigo* de 1866, (Raskolnikov), do *Idiota* de 1868, (Príncipe Michkin), dos *Os Demônios* de 1872, (Stavroguin), *Irmãos Karamázov* de 1880, (Ivan e o Grande inquisidor), dentre outros. Os personagens-heróis do romancista são extremamente filosóficos, criados de forma autêntica e com “temáticas distintas” (BAKHTIN 2008, p. 58), ou seja, cada obra é apresentada com profundas reflexões filosóficas.

É importante reforçar que Dostoiévski foi para Bakhtin o criador de uma poética sublime denominada *romance polifônico* que é baseado nas relações dialógicas, nas múltiplas vozes tão bem construídas pelo romancista russo. Em Dostoiévski, os sujeitos têm pleno poder e autonomia, apresentam um discurso interativo que Bakhtin nos fez conhecer e, pela primeira vez, a obra artística é observada e teorizada sobre a posição do autor, Dostoiévski, no romance - uma relação assegurada na autonomia e objetividade da personagem. Além do mais, essa criação artística é vista por Bakhtin (2008) quando “[...] o autor não nos mostra a palavra dele (como palavra objetificada do herói), mas a usa de dentro para fora para atender aos seus fins, forçando-nos a sentir nitidamente a distância entre ele, autor Dostoiévski, e essa palavra” (BAKHTIN 2008, p. 218).

Para confirmar esse pensamento de Bakhtin, citamos Faraco (2009) quando se refere ao princípio da exterioridade: “[...] é preciso estar fora; é preciso olhar de fora; é preciso um excedente de visão e conhecimento para poder consumir o herói e seu mundo esteticamente” (FARACO, 2009, p. 33). O modo de ser e de agir da personagem não se confunde, portanto, com a ideologia do autor. Nesse caso, o autor é aquele que descreve as ações dos heróis. Assim, o discurso ou a palavra é a materialização do pensar da personagem, os heróis são ativos dentro da obra artística polifônica, eles são vivos no sentido de que têm suas próprias ideias. Ideias realistas que representam uma realidade vivida. A arte dessa criação está, conforme nos diz Bakhtin (2003), no distanciamento entre autor e herói, afirmando que “o

autor-artista” não inventa a personagem, “ele a pré-encontra já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem [...] esta não seria convincente” Bakhtin (2003, p. 184-185). Mesmo que possa ser percebido um ou outro traço de Dostoiévski em suas personagens, nenhum deles representa a sua pessoa, como afirma o crítico Bakhtin. E como resultado dessa criação artística, temos um autor com total domínio da obra, aquele que entra na consciência da personagem, entendido como o organizador das ideias ideológicas de seus heróis. Como diz Bakhtin (2003, p. 98), “ele é o regente de um grande coro de vozes”, portanto o conjunto de todas as partes está sob sua autoridade. Essa ideia é reforçada por Faraco (2010, p. 41): “É ele que dá unidade ao todo artístico”.

A luz da descrição da obra desse reconhecido romancista Fiódor Mikhailovich Dostoiévski, Bakhtin conseguiu compreender a obra como sendo polifônica e não monológica. E por conta disso, leva-nos a compreender que as personagens não apresentam caráter isolado, ideias que sobrepõem a outras ideias, tampouco há uma relação de dependência entre personagem e autor, ou seja, os personagens são autônomos.

Para Bakhtin, Dostoiévski é o artista da prosa romanesca, além de a obra apresentar múltiplas abordagens na concepção da personagem, das ideias e do discurso dos seus heróis. À medida que Dostoiévski revela uma análise profunda da vida dos homens e de sua própria existência, vai revelando-se um artista magistral como nenhum outro da sua época, afirma Bakhtin. E continua dizendo que a verdadeira arte em Dostoiévski não existiria se desconsiderarmos ou restringirmos os romances desse autor como psicológico ou filosófico.

O universo dostoiévskiano é profundamente personalista. Ele adota e interpreta todo o pensamento como posição do homem, razão pela qual, mesmo no limite das consciências particulares, a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. (BAKHTIN, 2003, p. 8).

Significa, portanto, que a obra de Dostoiévski levou muito tempo para ser entendida e apreciada com a justeza que lhe é hoje conferida. Foi Bakhtin que nos revelou um romancista inovador. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin mostra-nos a concepção polifônica na literatura artística do escritor russo. Aquele, desse modo, revela a genialidade deste e prova o quanto as personagens

são concebidas e marcantes, assim como a criação das ideias dos indivíduos no romance polifônico, como também o discurso que revela as manifestações desses indivíduos por meio de seus discursos que revelam a sua própria existência.

3 O CONCEITO DE POLIFONIA À LUZ DA TEORIA DE BAKHTIN

É claro que eu precisava ter adivinhado – agitava-se Ivan –, mas o que eu procurava era adivinhar alguma coisa torpe de tua parte... Só que mentes, mas uma vez mentes – tornou a gritar ao ter essa súbita lembrança. – Tu te lembras de como te chegaste à tarantás e me disseste: “É até curioso conversar com um homem inteligente”! Que dizer que estavas contente com minha partida, já que me elogiaste?

Smierdiakóv deu alguns suspiros. Um rubor despontou em seu rosto.

– Se estavas contentes – disse um pouco sufocado –, era unicamente porque o senhor tinha concordado em ir não para Moscou, mas a Tchernachniá. Porque, apesar de tudo, ficava mais perto; só que eu não pronunciei aquelas palavras como elogio, e sim como recriminação. O senhor é que não entendeu.

– Recriminação por quê?

– Porque, pressentindo semelhante desgraça o senhor abandonava o próprio pai e se negava a nos proteger, pois sempre me poderiam acusar de ter roubado aqueles três mil. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 778).

3.1 A PERSONAGEM NA OBRA DE DOSTOIÉVSKI

Na epígrafe, Ivan e Smierdiakóv conversam sobre a morte de Fiódor – pai de Ivan e supostamente pai de Smierdiakóv. Na conversa supracitada, Dostoiévski apresenta personagens que criam seus próprios discursos, elas mesmas constroem e organizam as suas ideias, pois são sujeitos das suas ações e não objetos que veiculam as ideias do autor. Diante disso, podemos entender que as personagens não são mudas ou de poucas falas, elas fazem uso da palavra com conhecimento, são heróis que passam a dominar suas próprias atitudes dentro dos discursos. Bakhtin (2008) ajuda-nos a entender, conceituando a personagem assim: “As personagens se conhecem, intercambiam suas ‘verdades’, estão de acordo e desacordo, dialogam entre si (inclusive no que se refere às questões definitivas da cosmovisão)” (BAKHTIN, 2008, p. 82). O discurso das duas personagens aproxima-nos do conceito descrito por Bakhtin ao observarmos a relação de desentendimento quando Ivan percebe as intenções da trama criada por Smierdiakóv. Eles são sujeitos que se tornam presentes e se realizam a partir da manifestação de suas intenções e desejos e é, por essa razão, que Bakhtin afirma que as personagens vão sendo construídas pelos seus discursos ao longo da narrativa e tudo a partir do olhar do herói. Ou seja, o autor reconhece o campo de visão das personagens e descreve a partir da compreensão que elas têm do mundo. O modo como as personagens veem o mundo não são visões do mundo acerca da visão do autor, nem impostas por ele. Ao contrário, o autor reconhece a diversidade das

consciências, das ideias das suas personagens, tudo está no campo de visão das personagens, ou seja, a voz que descreve todas as ações do romance polifônico parece ser da própria personagem. Bakhtin (2008) afirma que a personagem é uma criação do artista à medida que ele lhe dá a palavra. E não se trata de uma mera descrição, pois o autor “constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 60).

Importa-nos compreender como a personagem é definida por Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski e de que maneira a sua construção tem um caráter artístico uma vez que é caracterizada pelo conhecimento que tem do mundo e de sua existência. No capítulo *A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski*, edição revisada de 1963, Bakhtin apresenta-nos a autonomia da personagem para caracterizar de fato que o autor fala com a personagem, mas não a toma como objeto, seu papel é a de atribuir independência ideológica ao seu herói. Mas essa autonomia, ou seja, essa independência só é conseguida quando o autor distancia-se da sua autoria, dando à personagem consciência do mundo que a cerca. Essa autonomia das vozes é que destrói um discurso monológico que é aquele em que as ideias são próprias do autor, depende do autor para serem geradas e, o são, a partir da consciência do autor. As vozes de uma personagem de um romance têm valor que se destacam por serem introduzidas pelo autor na voz do herói. Nesse sentido, não é o autor quem fala, mas a personagem que toma ciência do mundo ao seu redor e se impõe pela autenticidade de seu discurso como nos informa Bakhtin. E o que quer dizer isso senão o de entender que pelo discurso dialógico as vozes manifestam-se em sua multiplicidade na construção das relações, o que pressupõe a polifonia dos discursos.

Portanto, esse herói que se constrói da imagem da sua autoconsciência e a maneira como é revelado no romance é o que o torna uma personagem descrita e concebida artisticamente, essa é a poética criada por Dostoiévski e reconhecida por Bakhtin como sendo um autor singular. O autor renuncia sua autoridade e passa a palavra para o seu herói, criando a figura do homem. Dessa forma, o autor concentra, quer dizer, introduz na voz da personagem toda a sua força, sua capacidade de ação na palavra do herói, ou seja, com toda a justeza ele é o autor-criador no contexto literário.

Vale a pena ressaltar o raciocínio de Bakhtin sobre a independência do herói e a sua liberdade em relação ao autor, a qual pode parecer divergente.

Pode parecer que a autonomia do herói contrarie o fato de ele ser representado inteiramente apenas como um momento da obra de arte e, conseqüentemente, ser, do começo ao fim, totalmente criado pelo autor. Em realidade, tal contradição não existe. Afirmamos a liberdade dos heróis nos limites do plano artístico e neste sentido ela é criada do mesmo modo que a não-liberdade do herói objetificado. Mas criar não significa inventar. Toda criação é concatenada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ela trabalha. Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura e por isto não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. (BAKHTIN, 2008, p. 73).

O crítico russo, por conseguinte, faz-nos perceber a importância da distância entre autor e personagem que é diferente da que costumamos ver. No entanto, os dois existem para compor o todo da obra. É dessa forma que a personagem ganha autoridade do autor e essas duas vozes encontram-se no mesmo plano dialógico e com independência em seus posicionamentos. Essa concepção da personagem, na percepção de Bakhtin, é vista como polifônica.

Desse modo, traçamos aqui a concepção do herói na obra de Dostoiévski cujo interesse está na composição da personagem, na medida em que temos um autor que concebe um herói livre, ressaltando suas vozes e pensamentos daquilo que o cerca. Essa personagem não é porta-voz do autor; por conseguinte não é conhecida por suas características pessoais e sociais, isto é, pelo que é de si determinado, ela deve ser revelada e caracterizada pela visão que tem do mundo e de si mesma e pela independência entre ela e o autor.

No romance polifônico, o herói – como aparece em algumas traduções -, não será reconhecido por meio da pergunta *Quem é ele?*, mas de que modo ele toma consciência da realidade. Essa distinção que se faz do personagem eleva-o ao “resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência” (BAKHTIN, 2008, p. 84), conforme afirma Bakhtin. Dessa forma, permite-nos entender que a própria personagem assume as reflexões de suas qualidades de ser social físico e espiritual. Tudo o que circunda a personagem se torna elemento de sua autoconsciência. Ou seja, não é o autor quem define a personagem, mas ela mesma vai tomando consciência de si mesma e, assim, define-se a si própria, como define seu modo de ver o mundo.

Em um romance polifônico, a descrição da personagem é feita pela autoconsciência que dialogam e se constituem por meio de diferentes vozes e não de fatores externos. É essa autoconsciência que constitui o objeto de visão e de

representação do autor. O autor introduz tudo no campo de visão da personagem dando ao herói, autonomia. A visão do autor é mais uma entre as outras visões manifestadas em uma obra. Em outras palavras, a personagem está em permanente evolução o que a faz uma personagem inconclusa, colocado por Bakhtin como sendo a própria incompletude humana vista, e para Dostoiévski é a representação mais realista do homem. É como se a personagem construísse o seu próprio perfil.

Não está pedindo dinheiro, mas seja como for não vai receber um tostão de mim. Eu, meu querido Alieksiêi Fiódorovitch, tenho a intenção de viver o máximo que puder do mundo, saibam vocês disso, e por isso preciso de cada copeque, e quanto mais eu viver mais esse copeque me será necessário – continuava ele, caminhando de um canto a outro da sala, com as mãos nos bolsos de seu, sobretudo de *kolomyanka* sebento e folgado, próprio para o verão. Por enquanto ainda sou um homem, apesar de tudo, tenho apenas cinquenta e cinco anos, mas ainda quero permanecer uns vinte no rol dos homens, porque vou envelhecer, ficar um trapo e elas não vão querer a minha casa de boa vontade, e é por isso que vou precisar de dinheirinho. É por isso que venho juntando cada vez mais e mais só para mim, meu filho amável Alieksiêi Fiódorovitch, que fiquem vocês sabendo, porque quero viver até o fim em minha sujeira fiquem vocês sabendo. Na imundice é que é mais doce: todos falam mal dela, mas nela todos vivem, só que às escondidas, enquanto que eu sou transparente. Pois foi por essa minha simplicidade que todos os sujos investiram contra mim. Já para o teu paraíso, Alieksiêi Fiódorovitch, não quero ir, fica tu sabendo, e para um homem direito é até indecente ir para o teu paraíso, se é que ele existe mesmo. A meu ver, a pessoa dorme e não acorda mais, descobre que não existe nada; lembrem-se de mim se quiserem, e se não quiserem o diabo que os carregue. Eis a minha filosofia. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 245).

A identidade da personagem é constituída por meio do discurso dialógico entre as personagens. Nesse trecho, o pai Fiódor Pavlovitch demonstra certa tensão ao dizer da necessidade que tem de juntar dinheiro e desfrutá-lo em sua velhice. Essas ideias vêm do seu íntimo, são ideias concebidas de tal forma que as tornam reais e filosóficas. Eis a análise de Bakhtin acerca da representação do herói: “A autoconsciência enquanto dominante da construção da imagem do herói requer criação de um clima artístico que permita à sua palavra revelar-se e auto-elucidar-se” (BAKHTIN, 2008, p. 56). Assim vemos a personagem revelando suas ideias sobre seus sentimentos, sobre si mesmo. O que se pode perceber é a independência interior de seu mundo íntimo, não há qualquer relação com o mundo exterior. O mundo exterior fica em segundo plano como já foi dito. O herói tem consciência de todo seu futuro e nenhum traço da personagem é definido pelo olhar do autor. A personagem não é descrita quanto a características físicas, mas sim em relação à sua autoconsciência.

Como resultado dessa análise, podemos ainda encontrar na conversa entre Rakítin e Grúchenhka a sua consciência voltada para dentro de si. Percebemos como a personagem tem consciência de seu caráter, ela é muito mais do que a roupa que veste. Sua voz revela a complexidade da sua vida interior. É como se Grúchenhka estivesse diante de um espelho a olhar para si. Temos uma personagem que conhece a si mesma, ela não se submete a angústias e aflições de uma superação superficial. É preciso mostrar a Rakítin, seus dilemas, sua dor, tentando afastar o exterior do interior. Como diz Bakhtin (2008, p. 73), “[...] tudo deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele, tudo deve estar voltado para ele, tudo deve ser sentido como discurso acerca de um presente e não acerca de um ausente”.

E mais adiante afirma que esse universo faz parte do plano artístico de Dostoiévski. Veja a resposta de Grúchenhka a Rakítin quando ele chama a sua atenção pelo modo como se veste.

Não me censures pela roupa, Rakítin, tu ainda não me conheces todo o meu coração! Se eu quiser, rasgo a roupa, rasgo agora mesmo, neste instante. [...] Por que ele me largou com dezessete anos, magrinha, estiolada, choramingas. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 479).

Em Dostoiévski tudo é transferido para o olhar da personagem, o que levaria a percebê-la como sujeito que possui autoconhecimento, não revelando uma visão redutora de mundo, nem sendo porta-voz do autor. O conhecimento que o autor tem da sua personagem está no seu campo de visão e é objeto de representação, mas não é objeto de seu domínio. Para tanto, é importante perceber que a existência de uma personagem *dostoiévskiana* pressupõe sua liberdade, ela não se deixa manipular pelo autor, ela tem voz própria e encontra em sua própria consciência a autorização para dar seguimento às suas ações. Essa é a forma encontrada para a comunicação dialógica, o autor respeita a autonomia do herói no momento em que o herói toma consciência de suas ideias e ações, conforme afirma Bakhtin: A autoconsciência é quando o herói “desprende-se não da ideia do autor mas apenas de seu campo de visão monológico” (BAKHTIN, 2008, p. 74). Por sua vez, a voz do herói é tão verdadeira quanto à do autor e os dois dialogam entre si, como podemos notar nessas linhas: “A voz dela tremeu e umas lágrimas miúdas brilharam em seus cílios. Aliócha tremeu em seu íntimo: ‘Essa moça é verdadeira e sincera – pensou ele – e’... não ama mais Dmitri” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 263, grifos do autor). Em

suma, a ideia torna-se representação construída pela voz do autor, mas essa representação só acontece pela autoconsciência da personagem.

Assim, a imagem da personagem vista na obra de Dostoiévski por Bakhtin é o foco de sua crítica. Ele confere ao escritor russo o título de criador de uma poética romanesca inédita, na medida em que consegue levar cada personagem a falar com voz própria, sem interferência do autor. Este novo gênero – o romance polifônico – tem como resultado as muitas vozes e cada qual recebendo o mesmo valor na composição da obra. É possível discutir não somente com a personagem-herói, mas com qualquer figurante, haja vista que são pessoas livres e capazes de se colocar ao lado de seu criador.

Para resumir, o romance polifônico é povoado por personagens que possuem o mesmo grau de importância, todas são protagonistas, não há personagens secundários. Ao se manifestarem, seu discurso é tão forte, tão hábil e estruturado que não surge como uma fala dirigida pelo autor. É nesse sentido que o romance polifônico mostra-se sempre como dialógico, pois as personagens têm voz própria, discordam da ideia de seu criador. Elas não falam para reproduzir um conceito que o autor deseja, mas justamente para criar o contraponto de ideias. Suas ações vão se desenrolando de tal forma que o leitor nunca sabe ao certo como é essa personagem. Por isso, dizemos que elas são personagens inacabadas. À medida que o romance vai acontecendo, as personagens vão surpreendendo o leitor com ações inesperadas. Para exemplificar o que vem a ser um herói inacabado temos Dmitri de *Os irmãos Karamázov* que passa toda a sua vida, do início ao fim do romance, com grandes crises internas, nenhuma palavra que tenha dito, nenhuma reflexão que tenha feito é a sua última palavra. Brait afirma:

Considerando a personagem como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, expondo sua consciência e autoconsciência, Bakhtin integra ao conceito de personagem/herói a ideia de extraposição ou excedente de visão e, conseqüentemente, de inconclusibilidade. Dessa perspectiva a imagem integral torna-se impossível. (BRAIT, 2009, p. 56).

No romance polifônico tudo se encontra inacabado, em movimento, precisamos percorrer a narrativa para conhecermos a personagem e descobri-la aos “pouquinhos” em seus diálogos inacabados. Ninguém tem a última palavra sobre o herói, nem ele próprio. À medida que o enredo desenvolve-se e os pontos de vista mostram-se que conhecemos sua visão da vida cultural e social na qual está

inserido. É como se o diálogo das personagens fosse contínuo, em constante formação. Essa visão artística só é percebida nas profundezas do romance polifônico, cujas vozes são ouvidas e cujas personagens nunca são somente elas. Vejamos um fragmento em que Dmitri mostra-se em um processo indefinido, ele próprio sabe que a última palavra sobre si mesmo é dele e não do autor.

— E quem é que gosta! Três dúzias de champanhe para os mujiques, tenha dó, faz qualquer um explodir.

— Não é disto que estou falando, estou falando de uma ordem superior. Em mim não existe ordem, uma ordem superior...Mas...tudo está acabado, nada de aflição. É tarde, com os diabos! Toda a minha vida foi uma desordem e é preciso por em ordem. Estou fazendo trocadilhos, hein?

— Delirando, e não fazendo trocadilho. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 539).

Dmitri quando diz: “Toda a minha vida foi uma desordem e é preciso por em ordem”, temos, então, a inconclusibilidade do ser, o não fechamento de suas crenças, não há possibilidade de a personagem revelar-se por completo na obra. Suas ideias inacabadas o constituem como ser inacabado. Ele é a própria representação da imagem do homem que lhe falta conclusão e definição. Bakhtin (2008, p. 66) revela-nos: “No homem sempre há algo a que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante”, pois estão em uma evolução sem fim. É dessa forma que tanto Bakhtin quanto Dostoiévski concebem a consciência do homem no universo polifônico.

Entendemos, portanto, o tom não autoritário do autor em relação ao herói. Ele não determina caracterizando a personagem e seu modo de ver o mundo dando-nos pronto e acabado, tirando-lhe a liberdade. Essa é mais uma peculiaridade da construção da personagem e de como as ideias garantem a última palavra ao herói. Nada que não esteja em sua autoconsciência pode impor acabamento. À medida que a personagem busca a verdade sobre si, e sobre o mundo também, aponta para a inconclusibilidade da ideia da personagem. Podemos dizer que o único que pode ser portador de ideia plenivalente é o “homem no homem”, conforme Bakhtin (2008, p. 168), com sua ideia de homem inacabado. Na busca da verdade sobre si, esclarece:

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento

nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 60).

Nesse ponto, aproximamo-nos da imagem artística do herói que dialoga com o autor. Encontramos, assim, no romance polifônico, a visão que a personagem tem de si e do mundo, e para que isso aconteça, o autor articula vozes que ressoam no texto, desprendidas do seu campo de visão.

Aqui é oportuno assinalar que essas vozes – que são consciências e vozes que participam do diálogo com outras vozes em condições de igualdade, dita por Bakhtin, são vozes equipolentes –, são encontradas no discurso dialógico e possuem uma liberdade de valores que se relacionam, formando outras ideias. Nesse sentido, mesmo que cada uma apresente uma visão diferente, ganham vida e assim se tornam autoras de seu próprio diálogo construindo sua ideologia. Ao contrário do que ocorre nos romances monológicos, em que as personagens são compostas pelo autor-criador; no romance polifônico, as vozes relacionam-se umas às outras em “pé de absoluta igualdade”, afirma Bakhtin (2008, p. 5).

A principal característica da polifonia, segundo Bezerra (2009) é a presença de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes regidas pelo autor-criador em seu romance. Essas vozes e consciências não são objetos do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios falares. Cada personagem representa um determinado universo singular que, por sua vez, não pertence necessariamente ao universo do autor-criador, não é consciência do autor, mas outras consciências abertas à interação, mantendo a sua individualidade. O autor não se mantém atento às consciências individuais das personagens, porque é assim o processo criativo de um romance, por ser ele um criador potencialmente polifônico.

Compreendemos, portanto, que a personagem necessita de outra consciência que esteja ao seu lado como múltipla voz, sendo necessária a interação e, por conseguinte, relações de outras vozes que dialoguem entre si. Exemplificamos com Bakhtin:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano uma outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela. (BAKHTIN, 2008, p. 56).

De acordo com Bakhtin, a personagem possui uma compreensão diferente da realidade estética do autor, mas não indiferente a ela. Em termos gerais, Bakhtin sustenta que ele “vive de modo cognitivo e ético. Seu ato (agir) se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento” (BAKHTIN, 2007, p. 127). O autor tem total visão da obra em que a personagem está inserida, além de ter compreensão total da construção das personagens, embora ninguém tenha a última palavra; seja o autor, seja a personagem. Portanto, a sua autonomia de sujeito é respeitada, dessa forma, a compreensão da personagem só é possível por meio de uma relação dialógica, na qual ela tem voz própria.

3.2 A EXISTÊNCIA DA IDEIA EM DOSTOIÉVSKI

Começemos com o seguinte fragmento do texto literário de *Os irmãos Karamázov* para conhecermos como o autor introduz a ideia através de seus heróis:

— Ivan está acima disso. Os milhares de rublos não o seduzem. Ivan não está atrás de dinheiro, nem de tranquilidade. Talvez esteja procurando um martírio.

— Que sonho novo é esse? Ah! Vocês... Nobres!

— Ah, Micha, a alma dele é uma tempestade. A inteligência o prende. Há nele uma ideia grande e não resolvida. Ele é daqueles que não precisam de milhões, mas precisam de uma ideia. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 127).

O fragmento oferece-nos indicativos de como é o *herói de ideias* para o romancista russo. O discurso desse sujeito que fala no romance polifônico não é um ser individual que se expõe de maneira monológica. Na concepção de Bakhtin, o homem é marcado pela consciência que tem do mundo, do homem e de si mesmo e, à medida que essas ideias são apresentadas, a personagem vai se mostrando, ou seja, é dessa forma que entende a si mesma e ao outro, pois ela só existe por meio de suas ideias.

A personagem de um romance polifônico versa além de sua condição social, ela é ideológica, construída como expressão de visão do mundo, da autoconsciência que tem de suas ações, das suas próprias ideias, das suas ideias sobre o homem e a vida. Temos, por conseguinte um homem de ideias.

Em um romance polifônico, a palavra da personagem ganha vida como vemos no excerto acima, há uma valorosa discussão que se move no campo das

ideias, e é nesse modo de refletir o mundo que as situações são pretendidas pelo romancista e vividas pelas personagens. Em toda a obra de *Os irmãos Karamázov*, encontramos personagens vivendo um grande diálogo de maneira dialógica. Essa é a condição artística da existência das suas personagens que dominam o romance.

Bakhtin faz uma longa exposição de como a *ideia* colocada no romance artisticamente por Dostoiévski difere-se da forma estruturada no romance tradicional no capítulo intitulado *A ideia em Dostoiévski*. Para ilustrar essa situação segue um trecho em que Aliócha e Ivan conversam sobre o conflito existente entre o pai e o filho Dmitri gostarem da mesma mulher.

- Meu irmão! No que vai dar esse horror entre nosso pai e Dmitri?
- Não dá para adivinhar com certeza. Talvez em nada: a questão se diluirá. Aquela mulher é um animal. Seja como for, precisamos segurar o velho em casa e não deixar que Dmitri entre.
- Meu irmão, permita-me mais uma pergunta: será que qualquer pessoa tem o direito de decidir, olhando para as demais, quem entre elas merece viver e quem merece menos?
- Por que envolver essa decisão com merecimento? Essa questão se resolve muito mais amiúde no coração das pessoas, sem qualquer fundamentação no merecimento, mas por outros motivos bem mais naturais. E quanto ao direito, quem não tem o direito de desejar?
- Mas não a morte do outro! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 208).

As personagens de Dostoiévski não apresentam uma consciência individual, elas só existem numa consciência dialogada, naquelas conversas que se transformam em réplicas, em discussão de uma ideia, pois toda a enunciação é uma resposta ou uma pergunta, uma interpelação, uma recusa, pode ser compartilhada ou refutada. Essa multiplicidade de consciência, conforme Sobral (2009, p. 33), é “a base do processo de produção dos discursos dialógicos”. Esse é o princípio da formação das ideias das personagens do romancista-artista, qual seja, a de “captar nela não só vozes isoladas, mas, antes de tudo, as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas” (SOBRAL, 2009, p. 108), conclui Sobral. É pelas ideias que os heróis têm de sua existência no mundo e do mundo que mantêm uma relação de absoluta igualdade com as outras vozes do discurso, ou seja, a personagem para Bakhtin é constituída a partir da concepção de homem que se quer representar.

Destacamos o excerto descrito anteriormente que caracteriza a fala dos irmãos pelo conhecimento que têm da situação vivida por Dmitri e seu pai. Cada personagem apresenta uma convicção, um ponto de vista sobre o conflito existente

entre pai e irmão e, ao longo da obra, vão mostrando seus sentimentos, suas impressões acerca do fato. Suas consciências são plenas de valor e cada qual participa do diálogo sem perder a sua autonomia enquanto diálogo. É como se as personagens vivessem a vida *real*, pois para Dostoiévski, e entendido por Bakhtin (2008), as personagens são “[...] imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ele na própria realidade, ou seja, ideias que já têm vida ou que ganham vida como ideia-força” (BAKHTIN, 2008, p. 100). Mas tudo isso não acontece com heróis que têm o controle sobre dizer tudo de si e do outro, visto que são reconhecidamente sujeitos inacabados.

O ponto central da concepção da ideia nas personagens em Dostoiévski é que as ideias dos heróis são equipolentes na medida em que participam de um grande diálogo inconcluso. Dessa forma, pode-se afirmar que as personagens constituem-se sempre em pé de igualdade com outras consciências. Vale ressaltar que nas consciências das personagens está presente a voz e o discurso do pensamento inacabado. Percebemos, portanto, a relação entre a personagem e ideia inacabada que é condição necessária para a elaboração do sujeito artisticamente concebido por Dostoiévski e, por conseguinte, por Bakhtin, o qual compreende a criação das personagens a partir dessa visão e descreve-a em sua teoria. Esse é o ponto de vista estético que gerou tantas críticas ao trabalho do romancista russo e considerado tão grandiosamente por Bakhtin. Veja como a ideia representada remete-nos a uma personagem inacabada:

— Sim, eu afirmei isso. Não há virtude se não há imortalidade.
 — Feliz é o senhor se assim o crê, ou já muito infeliz!
 — Por que infeliz? — sorriu Ivan Fiódorovitch.
 — Porque, ao que tudo indica, o senhor mesmo não crê na imortalidade da sua alma, nem mesmo no que escreveu a respeito da igreja e da questão da justiça eclesiástica.
 — Talvez o senhor tenha razão!... Bem, seja como for, eu não estava inteiramente brincando... – súbito confessou Ivan Fiódorovitch de um modo estranho, aliás depois de corar rapidamente.
 — Não estava inteiramente brincando, isto é verdade. Esta idéia ainda não está resolvida em seu coração e o martiriza. Mas o mártir às vezes gosta de divertir-se com seu desespero. Como que também lavado pelo desespero. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 110).

Para Bakhtin (2008, p. 87), “[...] a colocação da ideia no universo artístico é incompatível com a forma comum estruturada numa só ideia”. O herói é o agente cujo discurso não é somente da visão que tem de si, mas também da visão de

mundo que se mostra consciente e ideológico na medida em que a ideia ou a voz é utilizada para refletir, entender e compreender o mundo que o circunda.

Quando a ideia entra em contato com as ideias de outros e quando esse pensamento humano, ou seja, essas ideias materializam-se na voz do outro, nasce e vive a *ideia* personificada e consciente da personagem.

Ao longo de sua obra, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin assinala dizendo que a ideia em um romance monológico não pode ser representada, apenas assimilada. É importante compreender, nesse caso, que romance monológico é quando a ideia ou é afirmada ou é negada, dito de outra forma, não há uma interação entre as consciências, o diálogo acontece com sujeitos que dominam um conhecimento. Ademais, em um romance monológico o discurso reduz todos os posicionamentos a um único ponto de vista, quer dizer que a intenção será sempre mais um elemento de representação da ideia do autor. Para exemplificar o discurso monológico, apresentamos um excerto em que o autor do romance aparece, ou seja, a própria voz é representada pelo narrador-personagem:

Sempre que eu havia precisado, eu me escusara com o argumento de ser mulher. Mas eu bem sabia que não é só mulher que tem medo de ver, qualquer um tem medo de ver o que é Deus. Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. (LISPECTOR, 2003, p. 26).

A personagem é o próprio objeto de representação do autor, nesse caso, ela dá conta de seu próprio discurso ou até mesmo poderia ser dito por qualquer pessoa, já que não há ouvintes que possam questioná-la, colocá-la sob suspeita, ironizá-la. Seu discurso é a reprodução do discurso colocado na sua própria boca, essa personagem não se separa do autor, ela é apenas um portador da ideia criada pelo autor e não garante uma identidade autônoma.

Portanto, quando o discurso é dado pela visão do autor, impede o entrecruzamento de vozes que, por sua vez, resume todos os posicionamentos a um único ponto de vista, fundamentado no conceito de expressão individual, assim, não há uma personagem dialógica, mas uma personagem monológica. Dito de outra forma, quando o autor separa-se do discurso da personagem impondo sua intenção, seu ponto de vista como tema acabado, não entrando no diálogo com o outro, assume uma postura autoritária com relação ao outro discurso. Logo, a distinção entre discurso monológico e dialógico está no fato, dito por Bakhtin, de que o primeiro nega que ocorra uma manifestação artística. Isso significa que a

representação de uma só voz, estabelece um caráter monológico do discurso e o discurso dialógico está atrelado à transmissão de valores ideológicos, o que pressupõe certa ousadia perfeita e exigente na criação do romance polifônico, tratada por Bakhtin como criação poética e inovadora.

O entendimento dessa concepção é essencial para a compreensão de como a personagem em Dostoiévski não pode ter simplesmente a função de levar o discurso do autor adiante como em um romance monológico, discurso que resume todos os posicionamentos a um único ponto de vista. De fato, na obra estudada, Bakhtin elogia Dostoiévski por ter inaugurado um novo gênero literário: a polifonia. Esta se configura justamente por apresentar vários pontos de vista, várias noções de mundo em consonância com outras vozes. Esse pensar é impossível num romance monológico.

— É tal qual me dizia um, alias, faz muito tempo – observou o *stárietz*. – Era um homem já entrado em anos e, sem nenhuma dúvida, inteligente. Falava com a mesma franqueza que a senhora, embora em tom de brincadeira, mas de uma brincadeira dorida; eu, dizia ele, amo a humanidade, mas me admiro de mim mesmo; quanto mais amo a humanidade em geral, menos amo os homens em particular, ou seja, em separado, como pessoas isoladas. Em meus sonhos, dizia ele, não raro chegava a intentos apaixonados de servir a humanidade e é até possível que me deixasse crucificar em benefício dos homens se de repente isso se fizesse de algum modo necessário, mas não obstante, não consigo passar dois dias com ninguém num quarto, o que sei por experiência. Mal a pessoa se aproxima de mim, e eis que sua personalidade já esmaga meu amor-próprio e tolhe minha liberdade. (...) – Então, o que fazer? Nesse caso o que fazer? É preciso cair em desespero? (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 92).

Nesse caso, só o autor possui uma ideia já acabada e definida, que é colocada na boca das personagens. Não há discussão de ideias, ela já foi feita fora do romance, assim afirma Bakhtin:

O autor é o único que sabe, entende e influi em primeiro grau. Só ele é ideólogo. As ideias do autor levam a marca de sua individualidade. Deste modo, a significação ideológica direta e plena e a individualidade nele se combinam sem se enfraquecerem mutuamente. Mas apenas nele. Nos heróis, a individualidade destrói a significação das suas ideias e quando essa significação se mantém elas descartam a individualidade dos heróis e combinam-se com a individualidade do autor. (BAKHTIN, 2008, p. 92).

Bakhtin leva à compreensão de que as ideias do autor são colocadas à distância da ideia representada pela personagem. Por exemplo, a personagem de Tolstói – autor romancista também estudado por Bakhtin – não têm uma ideia própria, o herói é um objeto meramente representado pelas ideias do autor, ou seja,

uma ideia monológica fica reduzida a uma só consciência. O autor deixa claro sua intenção quando converte suas ideias no discurso do personagem impossibilitando-o de ter voz própria. O que justifica dizer que a ideia representada pelo romance monológico é a de construir uma conclusão ideológica. Assim, o romance monológico limita o herói a retratar o seu ponto de vista, este é incapaz de representar uma ideia, ele é determinado pela própria concepção de mundo do autor.

É possível perceber nas relações dialógicas que as diferentes vozes são de posições de sujeitos que se expressam de diferentes pontos de vista sociais, de acordo com sua realidade. Nesse diálogo, há um grupo de homens cujas vozes ressoam em igualdade de poder, sem que uma se sobreponha a outra. Veja o que se espera de um personagem de um romance polifônico:

“É, talvez a plena verdade esteja realmente nessas palavras!”. Mas, neste caso, qual é a situação do irmão Ivan? Por algum instinto Aliócha sentia que uma índole como a de Catierina Ivánovna precisava dominar, mas ela só poderia dominar uma pessoa como Dmitri, nunca ninguém como Ivan. Por que só Dmitri poderia finalmente ter que submeter-se a ela (é de supor que até por muito tempo), “para sua própria felicidade” (o que Aliócha até desejava), Mas Ivan, não, Ivan não poderia submeter-se a ela, e aliás essa submissão, não lhe traria felicidade. Não se sabe por que Aliócha formulou para si esse conceito de Ivan. E eis que todas essas dúvidas e considerações lhe passaram de relance pela mente no mesmo instante em que ele entrava no salão. Ainda lhe passou de relance uma outra ideia, súbita e irresistível: “E se ela não amar ninguém, nenhum, nem outro?”. Observo que era como se Aliócha se envergonhasse de tais pensamentos e estivesse se recriminando por eles desde que lhe vieram à mente no último mês. “Ora, que é que eu entendo de amor e de mulheres, e como posso chegar a semelhantes sentenças?” – pensava ele, Censurando-se depois de cada pensamento ou conjetura semelhante. Mas, por outro lado, era impossível deixar de pensar. Compreendia instintivamente que agora, por exemplo, essa rivalidade era uma questão demasiado importante no destino dos dois irmãos e que dela dependia uma enormidade de coisas. “Um réptil devorando outro réptil” – pronunciara o irmão na véspera, falando como irritação sobre o pai e o irmão Dmitri. Então aos olhos dele o irmão Dmitri é um réptil, e é possível que seja um réptil há muito tempo? Não terá sido depois que o irmão Ivan conhecerá Catierina Ivánovna? Essas palavras é claro, Ivan deixou escapar involuntariamente ontem, e o mais importante é foi involuntariamente. Se é assim, então que paz poderá haver aí? Ao contrário, não haverá aí novos motivos para o ódio e a hostilidade em sua família? E, o mais importante, de quem Aliócha terá compaixão? Então terá de sentir compaixão por cada um? Ele ama os dois, então como ter compaixão por cada um entre tão terríveis contradições. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 261-262).

Aliócha trava um diálogo consigo mesmo. Ele era justo e podia ajudar um ou outro irmão a decidir pelo amor de Catierina Ivánovna a qual possuía sentimentos tanto por Ivan quanto por Dmitri. Aliócha, em seus pensamentos, confessa ser o

grande culpado, revelando-se ser um dos mais confusos personagens. Ama tanto seus irmãos e estava preocupado com a rivalidade entre eles, o que o impedia de ajudar um ou outro. Nesse diálogo interior, Aliócha observa o quão confusos estão os seus sentimentos. As ideias apresentadas nesse fragmento por Aliócha têm a intenção de resolver um problema e, com deveras persistência, vai até o limite para realizá-lo.

Na análise de Bakhtin, as personagens *dostoievskianas* têm importantes ideias. Ademais, o discurso da personagem consigo mesma mostra como esse herói destaca-se na construção do seu diálogo. Ele envolve seus irmãos, quando por vezes substitui a conversa por muitas interrogações. É como se usasse a voz de outras pessoas, ou seja, a de seus irmãos através do seu discurso. É como se tivessem participando das suas inquietações, dialogando com ele.

O dialogismo, para Bakhtin, é mostrado sobre a presença indispensável do outro, é inconcebível pensar no homem fora de suas relações com o outro. Descrito dessa forma, podemos entender que o dialogismo funciona na interação humana, isto é, a voz do outro passa a fazer parte dialogicamente e de forma indispensável na minha voz, no meu eu. Dessa forma, o eu se converte dialogicamente em outro que vai ocupando o lugar de novos diálogos. Vale lembrar que não há o apagamento de vozes em detrimento da voz do autor. Como afirma Bakhtin:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. (...) No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2008, p. 291).

Como resultado dialógico, vemos no romance de Dostoiévski essas vozes manifestando-se nas interações com os outros, quer dizer que as relações de produção do discurso dialógico dos romances do escritor russo realizam-se nas interlocuções humanas. De fato, observam-se os enunciados dos sujeitos constituindo-se a partir de enunciados de outros. Vejamos o diálogo entre Zóssima e o visitante misterioso Mikhaiu que assassinara uma jovem senhora, por ter recusado seu pedido de casamento. Estava muito apaixonado e não suportou a ideia de saber que seu coração pertencia a um oficial. Foi nesse contexto que a confissão a Zóssima deu-se:

— Naquela ocasião saí de tua casa para as trevas, vaguei pelas ruas lutando comigo mesmo. E súbito me tomei de tal ódio por ti que só a custo meu coração suportou. “Agora, só ele me tem preso, é meu juiz, já não posso renunciar ao meu suplício de amanhã porque ele está sabendo de tudo.” E não era que eu temesse que tu me denunciasses (isso nem me passou pela cabeça), mas eu pensava: Como irei encará-lo se não me denuncio?”. E mesmo que estivesse no fim do mundo, mas vivo, ainda assim era insuportável a ideia de que estavas vivo, sabias de tudo e me julgavas. Fiquei cheio de ódio por ti, como se fosses a causa e o culpado de tudo. Voltei naquela ocasião à tua casa, lembro-me de que havia um punhal sobre a mesa. Sentei-me e pedi que te sentasses, fiquei um minuto inteiro pensando. Se eu te houvesse matado, de qualquer maneira teria me destruído com esse assassinato, mesmo que não confessasse meu antigo crime. Mas eu não pensava absolutamente nisso e nem queria pensar naquele momento. Só de ti eu sentia ódio e desejava me vingar de ti por tudo e com todas as minhas forças. Mas Deus venceu o diabo em meu coração. Contudo, fica sabendo que nunca estiveste mais perto da morte. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 424).

Todo o discurso de Mikaiu é construído em função de seu interlocutor Stáriets Zóssima, ele cita as vozes desse *outro* personagem: “Agora, só ele me tem preso, é meu juiz, já não posso renunciar ao meu suplício de amanhã porque ele está sabendo de tudo”. Nesse trecho, a personagem Zóssima está presente fisicamente, mas Mikhaiu retoma o discurso do ainda jovem Stáriets em sua própria presença, inserindo os fatos vivenciados pelos dois em seu discurso. O caráter de interlocução com o *outro* personagem, Zóssima, acontece por meio da inserção da sua fala no enunciado de Mikhaiu. Entendemos que essa é a maneira de Mikhaiu retribuir o afeto que tinha por Zóssima. Além disso, é importante destacar que o discurso de Mikhaiu está ligado às relações dialógicas com Zóssima, pois a ele se dirige, a ele responde, a ele questiona, com ele polemiza e dele espera uma resposta. Entendemos também que o discurso do *outro* – nesse caso o discurso de Zóssima –, não é tratado como um objeto, discurso a ser apenas retomado, mas Mikhaiu leva em conta o que ele tem a dizer, considera seu ponto de vista. Para Bakhtin, esse *outro* pode ser real ou projetado, imaginado, presumido, mas há essa e outras manifestações de discursos que se desenvolvem a partir do discurso do *outro*, mantendo diálogo com outros discursos. Nessa construção dialógica, examinada por Bakhtin, a palavra não pertence a uma personagem porque traz a participação do outro.

Além disso, Bakhtin compreende que a construção da personagem dá-se pelas contradições dialógicas, “os contextos não estão simplesmente justapostos,

como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e conflito tenso e ininterrupto” (BAKHTIN, 2008, 107).

Para ilustrar essa visão, trazemos mais uma passagem que demonstra como os discursos são confrontados entre os monges, estando as personagens no velório do monge Zóssima:

- Por que vieste, honrado padre? Por que violas as regras do decoro? Por que perturbas o humilde rebanho? – pronunciou finalmente, olhando com severidade para ele.
- Por que vim? Por que me perguntas? O que achas? – gritou o padre Fierapont, fazendo-se de iuródiv. – Vim para expulsar seus hóspedes, os diabos sórdidos. Estou vendo quanto vocês acolheram em minha ausência. Quero varrê-los daqui com minha vassoura de bétula.
- Queres expulsar o maligno, mas tu mesmo estás servindo a ele – continuou destemidamente o padre Piassi – e quem pode dizer de si mesmo: “Sou um santo”? Não serás tu padre?
- Sou um impuro, e não um santo. Não fico sentado na poltrona nem me elevo como um ídolo a ser adorado! – trovejou o padre Fierapont. – Hoje em dia as pessoas andam arruinando a fé. O falecido, o vosso santo – voltou-se para a multidão apontando com o dedo o caixão –, expulsava os diabos. Pois aqui eles proliferam como aranhas espalhadas pelos cantos. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 454).

A cena narra o diálogo das personagens confrontando-se em relação à presença da população no velório de Zóssima. Os discursos não se fundem e cada qual expõe a verdade sobre o que pensa. Os sujeitos falam de algo que sempre esteve presente entre eles e, por vezes, as vozes são contraditórias, inflamadas, causando discussões e conflitos. No pensamento bakhtiniano, quem deve responder a essas questões são as próprias personagens, que geraram o conflito. Portanto, para Bakhtin, o enunciado é dialógico, porque a palavra dirige-se de um ao outro padre que se encontram e se desencontram na construção de um processo amplo e complexo de interação. Nesse contexto não é possível perceber um discurso monológico, já que as consciências de uma e outra personagem estão contidas no discurso. Bakhtin complementa dizendo que o homem de ideias não pode ter a função de levar o discurso do autor adiante como em um romance monológico. Comparemos dois trechos, o primeiro de Lima Barreto (1997):

- Pontual. Cinco horas.
- Pensei não te encontrar ainda. Foste visitar o compadre aos subúrbios?
- Fui. Pobre compadre! Vai mal; depois da viuvez piorou muito...
- Gonzaga de Sá baixou um tanto a cabeça e, depois, bruscamente como quem quer afastar uma ideia triste, acrescentou:
- Fui. Cada vez mais interessante, os subúrbios. Sobremodo namoradores e feministas...

– Feministas?

– Feministas! Como são? A atividade intelectual daquela parte da cidade, ao se entrar no trem, parece estar entregue as moças... Tal é o número das que trazem livros, violinos, rolos de música, que a gente se põe a pensar: estamos no reino da *Grã-Duquesa*? Conheces a *Grã-Duquesa*? (BARRETO 1997, p. 48).

O segundo fragmento, agora de *Os irmãos Karamázov*, no encontro entre Dmitri Fiódorovitch e a senhora Khokhlakova:

– Largue tudo, Dmitri Fiódorovitch! – interrompeu a senhora Khokhlakova com o tom mais decidido. – Largue e, especialmente as mulheres. Seu objetivo são as lavras, e não há nenhum motivo para levá-las. Depois, quando o senhor retornar dono de riqueza e fama, encontrará uma amiga de coração na mais alta sociedade. Será uma moça contemporânea, dotada de conhecimentos e sem preconceitos. Justamente a essa altura estará amadurecida a questão feminina, que acaba de surgir, e aparecerá uma nova mulher.

– Senhora, não é isso... – Dmitri Fiódorovitch juntou as mãos implorando. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 515).

No primeiro trecho, as personagens constatarem o que seria ser feminista, sem, no entanto, discutir a dissertação. Vemos o autor relatar apenas uma visão não deixando oportunidade ao outro interlocutor intervir, não há uma relação de unidade entre as partes, visto que as personagens não apresentam iguais direitos, tão pouco um discurso em que o “eu” e o “outro” constroem um *mundo* de valores. Além do mais, no pensamento monológico uma consciência domina as outras consciências. No *monologismo* o tema é dado como finalizado, as vozes não sabem o que dizer, as falas são apenas objetos do discurso do autor, e não os próprios sujeitos do discurso como é no dialogismo, ou seja, como percebemos nos discurso entre Dmitri e a senhora Khokhlakova no fragmento acima. Não há concordância de Dmitri com as ideias da senhora Khokhlakova, mas as vozes das personagens estão interagindo em um mesmo plano. A senhora não poupa palavras a Dmitri e, na sequência do discurso, o diálogo não se apresenta amistoso, mas é esse espaço dialógico criado por Dostoiévski que se torna um espaço para reflexão. Essa é a arte do escrito russo que consiste em imprimir em seus heróis visões de mundo, uma visão dialógica. Conforme Bakhtin (2008, p. 208): “A ideia ajuda a autoconsciência a afirmar a soberania no universo artístico de Dostoiévski”.

Vale ressaltar que para a existência do dialogismo é necessário um relacionamento com o outro na multiplicidade de vozes equipolentes e imiscíveis. Isto é, quando há uma relação verbal e nessa interação produz-se enunciados,

estabelecendo relações que dialogam entre si em pé de igualdade. Nas relações interpessoais, as personagens interagem, na voz de Bakhtin, é onde o dialogismo se dá, ele acredita ser na relação do homem com o outro que passamos a construir conhecimentos. Como aponta Brait (1997), o dialogismo, na teoria bakhtiniana, pode ser interpretado como o elemento que instaura a natureza interdiscursiva da linguagem. Isso significa que a constituição de um discurso dialógico, leva em conta o discurso do outro que naturalmente está presente no seu.

A partir dessa visão temos o homem de ideias. Para Bakhtin, não é possível considerar esse homem como um ser consciente sobre a sua existência e sobre o mundo apenas. Para ele, a ideia acontece nas relações intersubjetivas, ou seja, na capacidade que o homem tem de se relacionar com o seu semelhante. Assim, as ideias são elaboradas entre consciências resultando em uma nova mistura de vozes, em um novo diálogo. A intenção, nesse caso, é a de construir uma personagem com habilidade de se manifestar de tal forma que seja incapaz de representar uma ideia alheia a sua verdade. “Ele é, de fato, um ideólogo”, diz Bakhtin (2008, p. 87). E é por isso que a forma de representação das suas ideias refere-se à verdade sobre si mesmo, pois vem daquilo que observa e fala do mundo. Bakhtin afirma:

Na imagem do homem ideal ou na imagem de Cristo afigura-se a ele a solução das buscas ideológicas. Essa imagem ou essa imagem suprema deve coroar o mundo de vozes, organizá-lo e subordiná-lo. É precisamente a imagem do homem e sua voz estranha ao autor que constitui o último critério ideológico para Dostoiévski: não é a fidelidade às suas convicções, expressas de maneira abstrata, mas precisamente a fidelidade à imagem do homem produzida pelo autor. (BAKHTIN 2008, p. 110).

Para o teórico, na prosa romanesca, a ideia representada por Dostoiévski não é mais importante que a autoconsciência de seus heróis. Ele ainda nos revelou que a junção da visão de mundo e de si mesmo no campo das ideias tem uma ligação direta com o pensamento ideológico. Por conta disso, Bakhtin afirma (2008) que a vida individual torna-se desinteressante e, ao colocar a questão da ideologia na consciência “se torna intimamente pessoal e apaixonado” na medida em que o que mais importa não é a intriga vivida pelas personagens, mas as ideias construídas e expostas. Na percepção de Dostoiévski, o qual desenvolveu uma visão artística no universo romanesco, Bakhtin afirma: “não é o romance que mais me importa, mas a ideia” (BAKHTIN 2008, p. 88).

3.3 O DISCURSO NO ROMANCE DE DOSTOIÉVSKI

No capítulo *O discurso em Dostoiévski em Problema da poética de Dostoiévski*, Bakhtin inicia suas reflexões indicando o rumo de suas análises quanto à questão do *discurso* nas obras do romancista. Antecipa a proposta de uma *Metalinguística*, conforme aponta Brait (2009, p. 63): “disciplina que deveria ser criada para ultrapassar os limites da Linguística”, considerando-a, é claro, mas sem incorporar-se a ela. Seu estudo aponta para a distinção do discurso no seu uso real e não a língua como objeto da linguística na sua forma reduzida e abstrata, embora necessária, como afirma Bakhtin (2008). O filósofo demonstra, ao mesmo tempo, um reconhecimento sobre a necessidade de obter dados da linguística para uma análise do discurso romanesco e um respeito por seu projeto de pesquisa nessa área, afirmando que temos “a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” e que a metalinguística contempla um conjunto de um sistema de representação que da conta de operações que não se restringem a literatura (BAKHTIN, 2008, p. 207). Assim, vamos encontrar na literatura de Dostoiévski muito menos diferenciação linguística, menos variação dialetal, menos estilos de linguagem do que em um romance monológico, pois as relações dialógicas não estão em um nível metalinguístico e sim nas relações que determinam as particularidades da construção da linguagem. O que está em jogo é o saber sob que ângulo dialógico a palavra está na voz da personagem para que se identifique a visão de mundo da personagem.

Uma vez que a linguística demonstra interesse pelas propriedades da linguagem, ela coloca no centro de sua proposta uma análise feita a partir de um enunciado quando é desconectado das condições de sua enunciação - não pode haver relações dialógicas sob o ponto de vista linguístico, afirma Bakhtin (2008). Segundo o autor, essa abordagem acentuada na característica do discurso equivale a uma personagem acabada o que a tornaria objeto de análise. Para a linguística, o que interessa é a forma estruturada do discurso, pensada com base nas suas particularidades sintáticas e léxico-semânticas, ou seja, o estudo seria concentrado nas unidades linguísticas sem esquecer de que ela deve “aproveitar os resultados da metalinguística” (BAKHTIN, 2008, p. 95). Em oposição à linguística, temos a metalinguística que se interessa pelos discursos em uma perspectiva que o filósofo russo a considera em sua realidade concreta e viva. Para o filósofo, a língua é objeto

de estudo da linguística quando suas reflexões concentram-se em palavras e orações, no entanto, a metalinguística ao se interessar pela enunciação, pelas relações dialógicas, estuda os diálogos, os enunciados.

Além de que a linguagem enquanto objeto da linguística não apresenta relações dialógicas. Para que isso ocorra, essas relações “devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ele expressa”, diz Bakhtin (2008, p. 210). Essa relação é de natureza extralinguística, vai além da linguística, ela ultrapassa o objeto da linguística (a língua enquanto sistema abstrato e a análise tendo a frase como limite). Assim o autor enfatiza que a função da linguística é essa mesma, mas, para seus estudos, o que lhe interessa é ultrapassar os limites da linguística e da metalinguística.

A partir dessas reflexões entendemos que a metalinguística, segundo o crítico russo, tem em seu discurso o seu objeto e permite a descrição e a análise das relações dialógicas, ou seja, fazer um exame minucioso das relações entre os enunciados é condição para as reflexões do discurso polifônico. Ela se dedicaria a fazer análise externa, como afirma Brait (2009), enquanto a linguística uma análise interna.

Assim, podemos compreender o interesse de Bakhtin pelos romances de Dostoiévski quando dimensiona o modo como se dá a constituição da comunicação dialógica. Está aí o seu universo de estudo, por conseguinte, pelos romances de Dostoiévski. Vejamos um trecho do romance de *Os irmãos Karamázov* em que Ivan fala do amor que Catierina sente pelo irmão Dmitri:

[...] Eis como é seu coração! Durante todo esse tempo não fiz senão ouvir sobre seu amor por ele. Agora eu me vou, mas fique sabendo, Catierina Ivánovna, que a senhora só ama a ele. E o ama tanto mais quanto mais ele a ofende. Eis a sua mortificação. A senhora o ama precisamente tal qual é, ama-o sendo ofendida por ele. Se ele se emendasse, a senhora o largaria imediatamente e deixaria de amá-lo de vez. Mas a senhora precisa dele para contemplar constantemente sua façanha de fidelidade e censurá-lo por infidelidade. [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 269).

Esse fragmento que envolve Ivan e Catierina Ivánovna não seria de interesse de Bakhtin limitar-se à análise de palavras e orações, visto que o discurso não é de natureza individual, ele vislumbra uma réplica, uma acusação, uma indignação não se finalizando somente com a passagem descrita acima. Isso quer dizer que o discurso dialógico resulta da compreensão do enunciado concreto e vivo cujo

sentido só nasce no diálogo, ou seja, a presença do outro é essencial, portanto entendemos que o discurso de Ivan e Catierina Ivánovna ultrapassa os limites da linguística.

Entendemos, portanto, que Bakhtin preocupa-se com o funcionamento da língua, é a favor de seu estudo e de sua concepção, porém, para aplicar os pensamentos estudados no romance de Dostoiévski, não pode fazer uso da linguística de maneira rigorosa, visto que suas reflexões são de natureza dialógica. Observamos, portanto, que o interesse de Bakhtin está no sujeito histórico e social, um sujeito ideológico cuja característica fundamenta-se na interação e no dialogismo. Afinal, para o crítico, todo discurso implica um locutor; mas, de forma alguma, dispensa um interlocutor, já que nos servimos do uso da palavra do outro e imprimimos em nossa fala, tendo sempre em vista a fala do outro.

Bakhtin ressalta que o objeto de análise em que se percebe a voz do outro é seu “*herói principal*”, por conseguinte, é o campo em que compreende o diálogo nas formas de interação de *sujeito concreto*. Ele é o precursor da ideia de reconhecer que existe em meu discurso o de outro o qual é fundamental para o desenvolvimento das relações dialógicas. Como resultado, temos a afirmação do filósofo russo no seguinte trecho:

O objeto principal do nosso exame, pode-se dizer, seu herói principal, é o discurso bivocal, que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições de vida autêntica da palavra. A linguística desconhece esse discurso bivocal. (BAKHTIN, 2008, p. 211).

Quando no discurso podemos inserir o discurso do outro de forma clara ou não é sempre um discurso bivocal, discurso a *duas vozes* de forma a construir a consciência, ou seja, o discurso está voltado para o discurso do outro, com o outro. No universo do dialogismo as vozes cruzam-se e todas entoam no seu discurso e no discurso de *outro*. A fim de demonstrar que a forma como o duplo se apresenta, vejamos Mítia do romance *Os irmãos Karamázov* em um diálogo interior:

Pensava apenas que, o que quer que acontecesse e qualquer que fosse o desfecho da questão, o choque definitivo entre ele e Fiódor Pávlovitch, que vinha se avizinando, já estava próximo de mais e deveria resolver-se antes de qualquer outra coisa. Com o coração na mão, ele esperava a cada instante a decisão de Gruchenhka e deixaria de acreditar que ela se daria como que de repente, por inspiração. De uma hora para outra ela lhe diria: “Toma-se, sou tua para sempre”, e tudo estaria terminado: ele a pegaria e levaria para o fim do mundo, imediatamente. Oh, ele a levaria no ato para o mais longe possível, o mais longe possível, se não para o fim do mundo, ao

menos para algum lugar no fim da Rússia, lá se casaria e se estabeleceria com ela incógnito, para que ninguém soubesse nada a respeito dos dois, nem aqui, nem lá, nem em parte alguma. Então, oh, então ele começaria logo uma vida inteiramente nova! Sobre essa outra vida, renovada e “vistuosa” (“forçosamente, forçosamente virtuosa”), ele sonhava a cada instante em seu desvario. Ansiava por essa ressurreição e renovação. A abjeta voragem em que se metera por sua própria vontade o oprimia demais, e ele, como muitos em tais circunstâncias, sempre acreditava mais na mudança de lugar: era só não haver essa gente, era só não haver essas circunstâncias, era só voar desse lugar maldito e – tudo renasceria, ganharia novo sentido! Eis que em que ele acreditava em com que se afligia.

Mas isso apenas se a solução do problema fosse a primeira, a *feliz*. Também havia outra solução, apresentava-se ainda outro desfecho, mas já terrível. De repente ela lhe diria: “Vai embora, eu acabei de decidir ficar com Fiódor Pávlovitch e me casar com ele, e te dispense.” – e então... e então... aliás, Mítia não sabia o que aconteceria então, até a última hora não o soube, é preciso desculpá-lo por isso. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 490-491).

Gruchenhka é a personagem com a qual Mítia dialoga. O discurso de Mítia está voltado para Gruchenhka e ele simula uma possível resposta positiva de Gruchenhka: “De uma hora para outra ela lhe diria: ‘Toma-se, sou tua para sempre’”; ou uma resposta negativa: “De repente ela lhe diria: ‘Vai embora, eu acabei de decidir ficar com Fiódor Pávlovitch e me casar com ele, e te dispense’”. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 492). Gruchenhka faz-se ressoar em seus ouvidos e Mítia a ouve e, assim, constrói a sua consciência. O diálogo imaginado permite substituir a voz de *outro*, Gruchenhka, pela própria voz de Mítia. Essa voz do *outro* entra na consciência de Mítia, transformando-se em seu próprio discurso.

Bakhtin observa nos romances de Dostoiévski a presença do outro na autoconsciência do herói.

[...] na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-anúnciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a sua palavra suscitam fenômenos específicos que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo. (BAKHTIN 2008, p. 240).

Ao pensar consigo mesmo sobre a situação que está vivendo, qual seja, a indecisão de sua amada pelo amor dele ou do amor pelo pai, Mítia vai revelando sua íntima relação com Gruchenhka. O fato é que Mítia está se convencendo a si e ao *outro* pela palavra do *outro*. Na sua consciência, está a troca interior entre as duas vozes, ele tem dificuldade em relacionar-se com Gruchenhka, pois vive um pesadelo entre as suas virtudes e de seu pai, por isso, nesse discurso, percebemos uma segunda voz. No discurso de Mítia está presente o discurso do outro de tal modo que é possível perceber o cruzamento das vozes em sua consciência. Esse discurso

imaginativo pode tornar-se em diálogo, o que nos faz entender Bakhtin (2008, p. 241): “Todas as enunciações dos heróis do Dostoiévski tardio podem ser convertidas em diálogos, pois todas elas como que surgiram de duas réplicas que se fundem”. Ao reproduzir em seu discurso interior o discurso com um *outro*, temos como resultado o discurso bivocal. Por conseguinte, quando o herói introduz a palavra do *outro* na sua fala ela vai sendo revestida de uma nova avaliação e, dessa forma, constituindo uma personagem inacabada e totalmente dependente do discurso alheio. Conforme afirma Bakhtin (2008, p. 249), as palavras “produzidas pela palavra do outro na consciência e no discurso do herói” é o que determina a existência do discurso bivocal.

Observamos, portanto, que essa é a maneira pela qual o discurso do *outro* compõe o discurso dialógico com o herói, ou seja, quando a personagem por meio do desdobramento da sua consciência e do seu relacionamento com o *outro* imprime uma relação com a *outra* voz de autoconhecimento. Assim, Bakhtin considera:

O homem é apresentado pleno em cada uma de suas manifestações. A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, “o eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob influência direta do discurso do outro sobre ele. (BAKHTIN, 2008, p. 237).

Essa maneira do *outro* aparecer no discurso da personagem leva em conta as possíveis reações do destinatário, à medida que o discurso “está voltado para o outro e para o próprio falante (no diálogo interior consigo mesmo)” (BAKHTIN, 2008, p. 267). Assim, o herói apresenta uma situação concreta de diálogo, entre as personagens citadas acima, que dá origem a relação entre o *eu* e o *outro*. No pensamento bakhtiniano, as relações dialógicas continuam existindo mesmo quando o outro está refletido no discurso do seu herói - “ele escuta sempre o que os outros dizem a seu respeito” (BAKHTIN, 2008, p. 268).

Apresentamos uma citação de Bakhtin que ilustra a afirmação descrita anteriormente:

Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam

fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro. (BAKHTIN, 2008, p. 240).

Não existe o *eu* por si próprio nos romances de Dostoiévski. O *eu* só existe em função do outro com o qual se mantém relações dialógicas. Pela consciência ideológica do outro, o herói revela-se, pois a personagem dos romances dostoiévskianos está orientada para uma resposta, para questionamentos, ela é levada a discussões que revela o outro em seu discurso, que revela a sua consciência, a presença do *outro*. Vejamos um fragmento de Aliócha que, ao indagar, ele mesmo responde. Ivan está em sua presença e as discussões giram em torno da igreja.

— Mas... isso é um absurdo! — bradou, corando. — Teu poema é um elogio a Jesus e não uma injúria... como querias. E quem vai acreditar em teu argumento a respeito da liberdade? Será assim, será assim que devemos entendê-la? Será esse o conceito que vigora na ortodoxia?... Isso é coisa de Roma, e mesmo assim não de toda Roma, isso não é verdade — é o que há de pior no catolicismo, é coisa de inquisidores, de jesuítas!... Além disso, é absolutamente impossível haver um tipo fantástico como esse teu inquisidor. Que pecados dos homens são esses que eles assumiram? Que detentores do mistério são esses que assumiram uma maldição qualquer para salvar os homens? Onde já se viu tipos assim? Conhecemos os jesuítas, fala-se mal deles, mas serão assim como estão em teu poema? Não são nada disso, nada disso... são apenas o exército em Roma para o futuro reino universal na Terra, com o imperador — o pontífice de Roma à frente... Esse é o ideal deles, mas sem quaisquer mistérios e tristeza sublime... O mais simples desejo de poder, dos sórdidos bens terrenos, da escravidão... uma espécie de futura servidão para que aqueles se tornem latifundiários... eis tudo o que eles têm em mente. Talvez eles nem acreditem em Deus. Teu inquisidor sofredor é mera fantasia... (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 362).

Aliócha faz perguntas e responde com convicção a Ivan sobre sua descrença em Deus: “Será assim, será assim que devemos entendê-la? Será esse o conceito que vigora na ortodoxia?... Isso é coisa de Roma, e mesmo assim não de toda Roma, isso não é verdade — é o que há de pior no catolicismo, é coisa de inquisidores, de jesuítas!...” Temos no campo de visão de Aliócha a visão de mundo de Ivan, a voz de Ivan entra no discurso de Aliócha que é o portador de suas próprias dúvidas as quais se aproximam muito das ideias de Aliócha. As ideias de Ivan dão vozes a Aliócha e ao seu julgamento, e a emoção de Ivan não o contesta. Aliócha continua: “Conhecemos os jesuítas, fala-se mal deles, mas serão assim como estão em teu poema? Não são nada disso, nada disso... são apenas o

exército em Roma para o futuro reino universal na Terra, com o imperador – o pontífice de Roma à frente... Esse é o ideal deles, mas sem quaisquer mistérios e tristeza sublime...”. Na voz de Aliócha o *eu* de Ivan penetra na consciência do irmão, o qual produz o seu discurso a partir do discurso do *outro*, de Ivan. Para que possamos conhecer esse envolvimento do *eu* e do *outro*, Bakhtin destaca o fato de que esse pensamento está ancorado no dialogismo, na presença do outro de forma constante.

O fato é que a partir da interação pela linguagem as relações dialógicas nem sempre serão harmoniosas, consensuais e desprovidas de conflitos, mas são nessas relações dialógicas que Bakhtin vai entender a construção da identidade do herói.

É assim que o diálogo em Dostoiévski acontece, afirma Bakhtin (2008, p. 292): “A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltado para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro”. Na palavra dialogada do romancista Dostoiévski o *outro* nos vê como um todo, isto é, ele tem um *excedente de visão*, uma experiência de nós que nós mesmos não temos, é a própria essência de nós mesmos, um conhecimento profundamente daquilo que nós não dominamos em nós. Não há como negar que a visão de como o outro nos vê é diferente da visão que temos de nós mesmos - é pela palavra do outro que eu me reconheço, compreendo e afirmo o meu próprio *eu*. Trata-se de reconhecer “a maneira de pensar e sentir, de ver e compreender a si e o mundo que o cerca”, atribui Bakhtin (2008, p. 237). Portanto, entendemos que o ponto de vista do herói está repleto de conteúdo ideológico acerca do discurso do outro que determina não apenas o estilo e o tom do discurso, mas possui uma dupla relação com o discurso do outro e com a consciência do outro.

Podemos entender, portanto, que Bakhtin amplia a presença do papel do *outro*, colocando-o, antes de mais nada, nas relações dialógicas do discurso narrativo como aquele que penetra na consciência e no discurso do herói. Assim, a fala do herói divide com o *outro* suas surpresas, hesitações, interrogações, fazendo dele um cúmplice. Daí é possível identificar três categorias inter-relacionadas, segundo Bakhtin: a imagem que o herói tem dele mesmo (eu-para-mim), a imagem que ele tem do outro (o-outro-para-mim) e a imagem que o outro tem de mim (eu-para-o-outro). Dessa forma é possível construir o enunciado ideológico do herói introduzindo a consciência de que o outro tem dele, assim o outro está contido por

inteiro na consciência do herói que a percebe, compreende-a e estabelece uma relação no discurso do outro.

4 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: a morte que testemunha a vida

“O senhor hoje há de valsar comigo.”
(ASSIS, 1999, p. 40)

Iniciamos este capítulo com uma das falas da personagem Virgília, porque ela nos revela o modo pelo qual demonstra interesse em valsar com Brás. Nesse diálogo, percebemos a maneira como Virgília aproxima-se de Brás, de modo lento vai tateando um campo ainda desconhecido, ocultada de intenções. Nesse momento, Virgília assume a situação e inverte a lógica de um pedido que deveria ser feito por Brás. Será que Brás vai se deixar levar por um antigo caso amoroso que não dera certo?

No capítulo cinquenta, Virgília volta ao Rio de Janeiro casada com Lobo Neves. Reencontra Brás Cubas em um baile onde conversam e valsam. Semanas depois do baile, Brás recebe um convite para uma reunião em casa de Lobo Neves e, nessa ocasião, Virgília, na esperança de valsar novamente com Brás Cubas, expõe seu desejo. Reencontram-se e a paixão explode entre os dois. Essa passagem esclarece o início do amor adúltero que durou anos.

Brás aceita valsar com Virgília e esse querer valsar da mulher de Lobo Neves cria, em Brás, uma fissura entre o que disse e o que ela realmente desejava dizer. Esse é o ponto de aproximação entre os dois. Será que Virgília quer somente valsar? Há um duplo discurso na fala de Virgília, eminentemente dialógico com o de Brás, uma vez que ela, sem evidência clara, demonstra ir além dos limites de dançar ou talvez queira resgatar o tempo perdido, afinal já fora cotejada para ser a esposa de Brás e recusara.

Com relação a Brás, ironicamente, ele revela: “Na verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez” (ASSIS, 1999, p. 40). A música uniu os dois e o resultado desse encontro foi o riso de Brás que encontra na voz de Virgília um fio de esperança. Com essa fala de Brás, temos o cruzamento de vozes, e um comportamento dialógico é lançado para uma relação que já está no nível da consciência tanto de Brás quanto de Virgília. A voz dela é atravessada para dialogar com a voz de Brás e, nesse sentido, projeta um plano cheio de intenções o que faz com que Brás não se esqueça da existência de uma figura de mulher adorável, mas que não está livre.

Brás aceita valsar com Virgília, mesmo sabendo que ela estava casada, e demonstra toda a sua experiência de *valsista* investindo com maestria em um momento que poderia tornar-se inesquecível, sem temor da opinião pública.

Depois de deixar a casa de Lobo Neves, Brás é tomado por um sentimento de alívio ao encontrar, no caminho de volta para sua casa, uma moeda de ouro e pensa em devolvê-la ao dono, atitude que resulta em alívio de consciência. Brás encontra-se justificando as suas ações e, ao encontrar a moeda, satisfaz-se ao pensar que pode compensar um ato – talvez o não correto de ter valsado com Virgília –, com o de devolver a moeda a quem o pertence.

– É minha! repeti eu a rir-me, e meti-a no bolso.
Nessa noite não pensei mais na moeda; mas no dia seguinte, recordando o caso, senti uns repelões da consciência, e uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua. Evidentemente não era minha; era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo. Cumpria restituir a moeda e o melhor meio, o único meio, era fazê-lo por intermédio de um anúncio ou da polícia. Enviei uma carta ao chefe de polícia, remetendo-lhe o achado, e rogando-lhe que, pelos meios a seu alcance, fizesse devolvê-lo às mãos do verdadeiro dono. (ASSIS, 1999, p. 41).

Essa passagem de alívio refere-se tanto à posse da moeda de ouro quanto às lembranças do contato físico que Brás tivera na noite anterior com Virgília. Daí a euforia de Brás ao transferir o sentimento de posse de algo que não era seu, ou seja, nem moeda de ouro quanto menos Virgília, em vantagens de um homem moralmente bem visto perante a sociedade.

A consciência de Brás, diante do sentimento imoral de gozar de momentos valiosos com Virgília, projetada na sua atitude de devolver a moeda de ouro, encontrada a pouco, a possibilidade de viver uma paixão que outrora fora negada.

Nesse ínterim, a ideia de adultério é plantada na consciência de Brás e, por conseguinte, também se construiu na consciência de Virgília. Afinal a partir do momento em que ela revela sua intenção de valsar com Brás, esse pensamento é gerado pela autoconsciência e só se faz existir em virtude do discurso bivocal (BAKHTIN, 2008) de Virgília.

Podemos ilustrar essa tomada de consciência de Brás e de Virgília com a afirmação de Bakhtin ao dizer que “não há ideias fora do sujeito e que elas não representam uma consciência solitária” (BAKHTIN, 2008, p. 99). Nessa perspectiva, temos a personagem Brás interagindo com Virgília dialogicamente, sentindo-se

capaz de corrigir suas atitudes, incorporar suas verdades, seus valores e tomar posições segundo seu caráter e desejos e não o faz sozinho, seu discurso expressa a consciência de si mesmo e a de Virgília. Na sequência Brás relata:

Mandei a carta e almocei tranquilo, posso até dizer que jubiloso. Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! não vos digo mais nada. Todavia, despido de quaisquer outras circunstâncias, o meu ato era bonito, porque exprimia um justo escrúpulo, um sentimento de alma delicada. Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta.

– Fizeste bem, Cubas; andaste perfeitamente. Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins. Queres ver o que fizeste, Cubas? (ASSIS, 1999, p. 41).

O fato de a personagem Brás fazer algo de bom, ou seja, tomar boas atitudes e, portanto, atitudes éticas, revela o modo pelo qual ouve a si mesmo: “Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo” (ASSIS, 199, p. 41). A consciência de Brás antecipa o caso amoroso entre ele e Virgília e justifica o sentimento que é despertado em ambos: “Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins” (ASSIS, 199, p. 41). Inicia-se uma relação intensa de transformação de si mesmo e das implicações da relação amorosa com Virgília. Brás tenta justificar o relacionamento adúltero comparando a sua própria *limpeza* de consciência a “uma janela que se abriu para o outro lado da moral”. Ou seja, queria arejar as ideias e voltar-se para os seus sentimentos e desejos. Era preciso considerar e perceber o que Virgília estava sentido dando oportunidade para os sentimentos dos dois. Para Brás, portanto, é da natureza humana arejar as ideias deixando as janelas abertas, fazer de sua atitude um ato que desabone a outro que evidencie a boa conduta moral social vivida na época.

Se temos um herói que dialoga com sua consciência, temos Virgília que procura comunicar-se com Brás, ou seja, há ideias dialógicas do ponto de vista da consciência plena de sentido, conforme afirma Bakhtin (2008). Vozes que se relacionam, que estão presentes no falar de Brás Cubas, cujo pensamento se cruza com as ideias de Virgília.

No conceito polifônico, Bakhtin diz que as personagens confrontam-se umas com as outras, forçando-as a responderem uma às outras e “Como resultado, seu discurso interior se desenvolve como um drama filosófico, onde as personagens são

concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real” (BAKHTIN, 2008, p. 276). Tomando por base essas reflexões, vemos nascer em Brás a vontade concreta e consciente de justificar-se moralmente a presença do amor e apresenta suas razões:

E a boa dama sacou um espelho e abriu-mo diante dos olhos. Vi, claramente vista, a meia dobra da véspera, redonda, brilhante, nítida, multiplicando-se por si mesma, – ser dez – depois trinta – depois quinhentas, – exprimindo assim o benefício que me daria na vida e na morte o simples ato da restituição. E eu espraiava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nele, achava-me bom, talvez grande. Uma simples moeda, hem? Vejam o que é ter valsado um pouquinho mais. Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência [...]. (ASSIS, 1999, p. 125-126).

O caráter de Brás serviu de testemunha para a sua consciência e ademais verificou ser um absurdo servir-se de algo que não era seu. No entanto, continuou a frequentar a casa de Lobo Neves já que se valia da premissa de que a ocasião é valiosa e o fato da aproximação de Virgília era incomensurável: “Mas aí, como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fosse, se lembrasse de dar algum pasto aos meus arroubos possessórios” (ASSIS, 1999, p. 41).

Em consequência da devolução da moeda de ouro, segundo sua consciência, Brás tornou-se beneficiário direto da sua própria ação o que resultou não só em ganhar o amor de Virgília, como também de ser capaz de teorizar sobre “a lei da equivalência das janelas” (ASSIS, 1999, p. 105), aquele em que, por meio de uma atividade generosa, abre-se mão de algo bom para colher frutos de algo ainda melhor.

Podemos entender, portanto, que, para a personagem Brás, pretender namorar Virgília seria a recompensa de um dia tê-la perdido para Lobo Neves. Assim, a verdadeira motivação por de trás de todo esse discurso interior é de desanuviar a sua consciência, dando uma nova direção a pretexto de seu pensamento restrito às circunstâncias da vida.

Aqui, o herói apresenta uma autoconsciência das certezas dos seus desejos e do que o cerca, trazendo para si “um discurso pleno, uma voz pura” (BAKHTIN, 2008, p. 157), ou seja, ele é agente do seu discurso e não um objeto mudo do discurso do autor, conforme afirma Bakhtin. Podemos concluir, portanto, com Bakhtin (2008, p. 60) que: “Somente quando contrai relações dialógicas essenciais

com as ideias dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias”. Ainda que seja um desejo ter Virgília, percebe-se, a todo momento, as palavras dela presentes na consciência de Brás, ou seja, a forma como fora abordado começa a fazer sentido para ele.

Essa situação faz-nos perceber que Brás está tocado pela voz de Virgília e procura espaço entre as frestas do discurso dela para revelar seu caráter e sua compreensão de mundo, pois é dessa forma que ele se relaciona com seu *eu* e com o *outro* e usa a sua visão de mundo para construir uma posição acerca da nova realidade vivida, qual seja, a de apossar-se de um bem que não lhe pertence.

Bakhtin (2008) fala da luta entre vozes entre as consciências das personagens que se constitui com a consciência do *outro*, no entanto, essas vozes relacionam-se em um mesmo tom e com os mesmos direitos. Uma vez que na voz de Brás há vários conflitos, e este não esconde, em seu discurso, a presença do outro, ele busca orientar-se por entre essas vozes e combiná-las com a de Virgília, marcadas por diferentes pontos de vista.

Com o passar do tempo, o encontro dos amantes fica mais ousado e mais frequente tanto que desperta atenção de Lobo Neves. Diante do fato, Virgília revela a Brás sua preocupação dizendo: “Creio que o Damião desconfia alguma coisa. Noto agora umas esquisitices nele... Não sei...” (ASSIS, 1999, p. 63). Entretanto não só Lobo Neves desconfiava do casal. Surgem rumores na cidade sobre o caso de Virgília e Brás, até que, em certa ocasião, Virgília recebe a visita da baronesa que a alerta dos murmúrios ouvidos na apresentação da Candiani que evidenciavam a relação de adultério existente. Foi a ausência de Brás no show que provocou o desejo na baronesa em alertar Virgília, pois já eram alvos de suspeitas públicas.

A personagem Virgília é audaciosa, ousada e ambiciosa, portanto o que a fez casar com Lobo Neves foi seu interesse em tornar-se nobre – queria ser marquesa – e, por conseguinte, procurava *status* social o que a impedia de sacrificar o relacionamento matrimonial, ou melhor, nada a faria deixar Lobo Neves que era uma pessoa influente naquele meio social em que viviam. Para Virgília, a vida pública burguesa carioca traria poder e *glamour* ao casal. Queria reconhecimento da sociedade, mas gostava de Brás. Sentia-se dividida entre esse amor e o sonho em ser marquesa, embora soubesse que prevaleciam, do amor que sentia por Brás, os momentos que a vida burguesa podia oferecer-lhe.

Brás, outrora, tinha deixado de conquistar Virgília por não pertencer à classe dos políticos poderosos. É um burguês de pouca determinação, mas, quando se tratava de conquistar Virgília, entusiasma-se com a possibilidade em tê-la. O amor adúltero ganha outra dimensão na vida de Brás, já que, até então, nunca tinha conquistado nada que o motivasse com convicção e diz que a “Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro” (ASSIS, 1999, p. 20). A partir de então, Brás investe na sua vida sentimental. O que tudo isso indica? Brás e Virgília são vítimas das regras morais da sociedade. Será que vão ignorar as convenções sociais e se valer dos prazeres da vida amorosa?

Sim, eles ignoraram as regras morais e se alimentaram das aventuras de um amor clandestino. O medo de serem reconhecidos servia de estímulos e sentiam-se mais caprichosos aos prazeres carnavais e nem um nem outro queria deixar de viver esse sentimento vivido pelos dois: “Sim senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras” (ASSIS, 1999, p. 57).

À medida que a ligação afetiva dos dois desenvolve-se, vemos Brás emaranhado de desejo pelo casamento e até por um bebê: “Meu coração tinha ainda que explorar; não me sentia incapaz de um amor casto, severo e puro” (ASSIS, 1999, p. 107), e Virgília em uma tentativa de conquistar seus sentimentos demonstra emoções extremas dizendo: “Amo-te, é a vontade do céu” (ASSIS, 1999, p. 57).

Com o tempo, a sociedade reage aos descuidos dos amantes. Vejamos como Sabrina, irmã de Brás, e Cotrim, seu cunhado, se preocupam com o julgamento moral em que Brás e Virgília despertam aos olhos das pessoas que frequentam a casa de Lobo Neves e as reuniões e festas sociais.

Cotrim e Sabrina procuram Brás e sugerem que ele se case. Sabrina propõe: “Você precisa casar, mano. Também eu quero uma sobrinha, ouviu?” (ASSIS, 1999, p. 81).

Sabrina abre uma fissura na consciência de Brás, mesmo com a repreensão de seu marido como exemplo: “Cotrim reprimiu-a com um gesto, que não entendi bem” (ASSIS, 1999, p. 81). Brás não entende *bem* o que querem dizer, mas essa cobrança atinge a sua consciência de tal modo que acha que o amor dos dois era um erro. Essa é a conclusão a que Brás chega: “Virgília era um belo erro, e é tão fácil confessar um belo erro!” (ASSIS, 1999, p. 82).

Brás também se depara com a censura de Garcez e, quando estão na casa de Sabrina, ironicamente, Brás encontra Garcez que o provoca dizendo: “Pois então? Seu mano é um grande latinista. Traduz Virgílio de relance. Olhe que é Virgílio e não Virgília... não confunda...” (ASSIS, 1999, p. 82). É aí que Brás percebe que a aventura entre ele e Virgília é conhecida de todos.

Nos capítulos que se seguem, fica evidente que Brás começa a procurar desculpas para pôr fim ao relacionamento amoroso. Sua reação pode ter o desvelamento das vozes ouvidas que criam uma fissura em Brás, causando uma desordem tal que pode acenar para a impossibilidade da continuação do romance. Brás ouvia os rumores da sociedade e isso trouxe certo desinteresse. Não se trata de negar que o amor acabara, tão pouco imaginar que estava frágil diante dos acontecimentos que o envolve. Mas era evidente que as vozes deixaram em Brás feridas, criando, entre ele e Virgília, um distanciamento tal que ele se perde em seus sentimentos. Brás vê-se em contradição se aceita ou não ser secretário de Lobo Neves diante dos novos rumos do relacionamento do casal. Mas, quando a nomeação de Lobo Neves para presidência da província fora recusada pelo próprio Lobo Neves, em função da data 13, Brás foi obrigado a rever sua relação com Virgília, retomando a viver secretamente seu amor: “Quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade” (ASSIS, 1999, p. 82). Nessa ocasião, Brás é privado de um destino fatídico.

Nessa época, o protagonista desejou retornar às pequenas causas e prazeres da vida e, percebendo que Virgília queria manter-se no casamento, Brás propõe que arranjem um recanto em Gamboa para que não sejam importunados e, longe das vistas alheias, poderiam viver de maneira oculta à transgressão conjugal.

Não sentindo nenhum tipo de remorso, Brás passou rapidamente a pensar no desejo de viver longe dos olhares de várias pessoas que suspeitavam deles e, conseqüentemente, mais perto de Virgília. Então, tomam a decisão de se distanciarem dos olhares curiosos que tudo querem ver.

Encontramos aí as marcas deixadas pelas pessoas em Brás e Virgília, ou seja, a desconfiança abre espaço para que Brás sugira à Virgília que vivam secretamente em uma casinha em Gamboa.

Vemos que as personagens sofrem, por um tempo, com as acusações feitas: “Eis-nos a caminhar sem saber até onde, nem por que estradas escusas; problema

que me assustou, durante algumas semanas, mas cuja solução entreguei ao destino” (ASSIS, 1999, p. 57); tanto que os fazem tomar a atitude de viver longe das vistas alheias. Essas vozes que são trazidas para o texto a partir das reflexões de Brás e Virgília são geradas pelo discurso alheio e residem no casal, apontando para uma tomada de atitude tanto que Virgília envia um bilhete a Brás rompendo o relacionamento: “Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-se da infeliz V.. a” (ASSIS, 1999, p. 67).

Portanto os diálogos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* resultam no embate de muitas vozes sociais. Quando Brás e Virgília escutaram essas vozes, produziram um discurso dialógico que se refere a uma multiplicidade de outras vozes e pontos de vista ideológicos acerca do mundo. Isso implica dizer que percebemos Brás e Virgília nas relações sociais as quais pressupõem um movimento dialógico com a sociedade e sua maneira de ver e reagir às atitudes e reações do casal.

Entendemos, assim, que nesse discurso dialógico estão presentes várias enunciações que podem implicar em uma relação permanente com o outro, seja nas condições amorosas de Brás e Virgília, sejam naqueles que passam pela consciência dos dois e os fazem enxergar a visão de si mesmos e daqueles que os cercam.

Partindo dessa consideração, é que podemos entender que essas vozes, reveladas pela consciência de Brás e com a do *outro*, aqui no caso, com a de *Virgília* e da sociedade a qual pertencem, atribuem-lhe um caráter de inconclusibilidade, uma vez que não se limitam a revelar sua autoconsciência, mas a constroem pelo diálogo, demonstrando sua visão de mundo, suas ideias, ao mesmo tempo em que se distancia do autor, criando, assim, a ideia de inacabamento a que se refere Bakhtin.

Nesse percurso, procuramos, por meio da teoria de Bakhtin, buscar especificamente o modo como as personagens dialogam entre si, até que ponto as falas delas contagiam as das outras, que fissura na consciência é deixada no outro, como diz Bakhtin. Além de buscarmos entender se essas ideias estão encadeadas no discurso interno do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Trata-se, portanto, de uma leitura que precisa ser feita não na superfície textual em que podemos encontrar os traços físicos de Marcela e Virgília; a estreita

amizade de Brás e Lobo Neves; a busca incessante de Brás pela fama; a ganância de Cotrim; a ambição de Dona Eusébia; tão pouco a repugnância de Dona Plácida ao ver os amantes em um encontro às escondidas. O que nos interessa analisar são as características dos hábitos e costumes de onde as personagens moram, o que fazem, do que gostam, as quais são encontradas ao longo do romance e foram analisadas tendo em vista o conceito de dialogismo e polifonia.

De acordo com o Paulo Bezerra, a partir do seu estudo sobre Bakhtin, “o processo dialógico é uma luta entre consciências, entre indivíduos, no qual a palavra do outro abre uma fissura na consciência do ouvinte, penetra nela, entra em interação com ela e deixa aí sua marca indelével” (BEZERRA, 2005, p. 35). Sob esse prisma, percebemos as personagens mais reais, mais humanas pelos traços psicológicos, seu caráter, suas crenças, seus valores, traços que vão indicar personagens que dialogam com igualdade como diz Bakhtin.

O conceito de dialogismo está presente em toda a obra de Mikhail Bakhtin. Entender esse conceito seria o primeiro passo para compreender a ideia de polifonia já que, conforme afirma Bezerra (2005, p. 193), o dialogismo “tem na polifonia sua forma suprema”. Trata-se de colocar a interação como princípio que constrói o sentido das palavras e dos sujeitos. Percebe-se que é no ato de agir dos sujeitos falantes, portanto na interação entre dois ou mais sujeitos, que se constituem enunciados e nele a concordância ou discordância do discurso a fim de que haja comunicação. Bakhtin exemplifica que o sujeito é um ser social e, para produzir linguagem, esse sujeito deve estar voltado para o discurso de *outro* ser. Entre um discurso e outro, entre um locutor e um interlocutor é essencial e fundamental que haja uma relação ativa, expondo suas crenças, valores e cultura. Para Tezza:

Dialogismo é uma categoria essencial da *natureza da linguagem*, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, o *momento verbal bakhtiniano* é dialógico *ab ovo*; nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*. (TEZZA, 2003, p. 232).

Dessa forma, entendemos que as situações de interação verbal em que são produzidos os enunciados e, conseqüentemente, novos conhecimentos e novos pontos de vistas não devem ser compreendidos fora das relações dialógicas, pois é nesse diálogo que podemos observar a dinâmica do enunciado e da enunciação. Sobral (2009), que transita no mesmo território que Tezza, como resultado dos

estudos em Bakhtin, também considera que a concepção de dialogismo é o reconhecimento de si pelo outro, entendido no processo de construção do eu a partir do tu. E assim diz que

[...] a base do processo de produção dos discursos, e, o que é mais importante, da própria linguagem (...) o falante e o interlocutor têm o mesmo peso, porque toda enunciação é uma “resposta”, uma réplica, a enunciações passadas e a possíveis enunciações futuras, e ao mesmo tempo uma “pergunta”, uma “interpelação” a outras enunciações: o sujeito que fala o faz levando o outro em conta não como parte passiva, mas como parceiro – colaborativo ou hostil – ativo. (SOBRAL, 2009 p. 33).

Desse modo, o dialogismo está no fato de que todo discurso revela-se diante de uma indagação dada a uma compreensão antecipada que é apontada pelo discurso do outro. É essa característica do funcionamento do dialogismo que nos importa visto que o discurso não é separado do sujeito ideológico e social. Essa relação constituída entre mim e o outro nos permite pensar em uma troca interativa, portanto a palavra concretiza-se no enunciado e, por sua vez, na interação verbal da qual os sujeitos falantes se valem para os seus propósitos de comunicação, em outras palavras, eles são os agentes do seu próprio discurso.

Isso implica dizer que percebemos o homem e sua cultura nas relações sociais as quais pressupõem um movimento dialógico com outros sujeitos e seus discursos pela existência de atitudes e reações na presença um do outro - em síntese, essas relações são de natureza social. Entendemos, portanto, que, nesse discurso dialógico, estão presentes várias enunciações que podem implicar em um encontro de elementos polifônicos quando passados pela consciência do outro, como afirma Faraco (2009).

Trazemos esse conceito porque é no dialogismo que a polifonia acontece. Mas isso não garante que sempre que houver dialogismo teremos polifonia, uma vez que não existiria em si mesma, mas na relação com o outro e somente no reino das ideias. Entretanto, podemos constatar que possa haver desdobramentos do dialogismo em polifonia por serem próximos, embora Bakhtin diferencie e conceitue cada um deles.

Nos textos polifônicos, as vozes mostram-se no diálogo em que toda palavra estão presentes outras palavras ou vozes polêmicas em uma relação de absoluta igualdade. Dito por Bakhtin (2008, p. 25): “Polifonia não é um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes”. Assim, o termo

polifonia é empregado para caracterizar um discurso filosófico em que se deixa entrever muitas vozes, conclui Tezza (2003).

A polifonia é preparada dialogicamente e, dessa forma, temos o *eu* e o *outro* eleito como sujeitos vivos que exibem suas diversas facetas da realidade social quando expõem suas consciências e suas autoconsciências, mostrando a diversidade do pensamento humano. Não importam as características físicas e psicológicas, tão pouco a posição social das personagens, mas sim a fala que traz a palavra do outro como um novo elo povoado de pensamento ideológico.

No romance polifônico, cada personagem possui autonomia, exprimindo sua opinião, independente se vai coincidir com a do autor ou não. Nesse plano dialógico, os discursos do autor, do narrador e ou do personagem interagem em pé de igualdade.

O gênero romanesco é o que possibilita à visualização da polifonia, uma vez que a consciência do falante faz-se presente em uma nova posição artística em que a representação da consciência não pode ser finalizada de fora. Ou seja, é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens: a voz do herói é colocada em um mesmo plano com a voz do autor, quer seja pela independência e autonomia, quer pelo ponto de vista que tem de si mesmo e do mundo. Bakhtin refere-se ao herói como aquele que “tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor” (BAKHTIN, 2008, p. 3). O seu discurso ideológico é articulado com diferentes vozes, de diferentes valores sociais.

Para Tezza (2003), a polifonia diz respeito ao espaço em que suas vozes ocupam nos diálogos da obra que, por fim, marca a presença de uma multiplicidade de vozes que desenvolvem pontos de vista diferentes sobre um determinado tema. Existe uma conexão de ideias entre o meu *eu* e o *outro* e essa relação dá-se, necessariamente, pela ideologia de um sujeito social que adquire sua consciência na interação com o outro, com seu modo de ver o mundo e o homem, a vida e a cultura.

A presença de polifonia na obra literária é uma estrutura complexa atestada pelo ponto de vista do herói a uma situação concreta da vida em que, autônomo e participante do diálogo, busca perceber o mundo e a si mesmo pela interação de vozes, mas essas ideias mantêm sua imiscibilidade de que cada um participa do diálogo em pé de igualdade.

Daí ser possível identificar um confronto dialógico entre os discursos das personagens no romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que a personagem Brás Cubas aparece para ironizar, criticar e, muitas vezes, para tornar os seus sentimentos e das outras personagens mais reveladores. Desse modo, perceber as relações dialógicas no interior da narrativa entre as personagens e seus respectivos pontos de vista é a essência significativa que possibilita demonstrar uma forma importante de perceber o discurso do outro a dialogar com o de Brás Cubas.

Não é a descrição minuciosa de cada personagem que nos interessa, tão pouco o enredo, são as relações dialógicas em que as personagens estão vivenciando, é a visão de mundo que elas têm sobre si mesmas, ou seja, é o *mergulho* sobre a vida marcada por suas ideologias que pretendemos investigar. É no conflito, no confronto de ideias ideológicas, no drama que habita as personagens que as contradições podem encontrar outras vozes.

Portanto as personagens de um romance polifônico estão em constante transformação e somente podemos conhecê-las quando se apresentam a nós suas ideias, quando revelam a visão que têm da sociedade, de si mesmas e do outro.

A partir desse entendimento temos, no romance, Brás pronunciando-se acerca dos mais favorecidos e dos menos favorecidos. Ele se posiciona sobre o amor e sobre o poder político e social. Surgem, assim, muitas teorias em relação à humanidade a qual queria curá-la da melancolia em que vivia. Esse seu desejo o levou a tentativa de criar um emplasto cuja intenção era elevar a alma humana.

Podemos perceber que o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* valoriza as ideias dos dramas que vivem as personagens, expondo-as a uma multiplicidade de vozes permeado de motivações ideológicas. É por essa razão que nosso campo de observação manifesta-se, já que o romance acontece em um universo plenamente ideológico.

De um modo representativo, temos Brás Cubas que repudia as atitudes e ideias humanas a ponto de acreditar em um emplasto que pode aliviar a melancolia humana; temos aí um sujeito ideológico. De outro, temos o início do romance em um clima irônico ao encontrar Brás dedicando as suas memórias ao verme roedor de cadáver. Entendemos que essa dedicatória é fruto do temor e da revolta contra a sua morte já que não esperava que fosse morrer. A personagem afirma, no capítulo primeiro, que “Tinha *apenas uns* sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era

solteiro, possuía cerca de trezentos contos [...]” (ASSIS, 1999, p. 1). Ele precisava resistir aos vermes e, diante desse acontecimento, reage recordando toda a sua vida e contando-a aos leitores ora com pessimismo os fatos vividos, como no exemplo do capítulo CLX: “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento” (ASSIS, 1999, p. 99); ora com ironia: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos réis; nada menos” (ASSIS, 1999, p. 17), no capítulo XVII.

Brás viveu não como uma testemunha, mas como um protagonista das grandes histórias dele e de sua família ao narrar suas relações amorosas e familiares. Mesmo que pareça estranho ao leitor, a narrativa iniciar após sua morte, é dessa forma que o autor-defunto toma ciência da sua vida, surpreendendo o leitor – e a si mesmo – ao informá-lo que somente depois da morte é que vira escritor. Mas afinal, a quem devemos observar nesse romance? Machado autor? Narrador-observador? Ou Narrador-personagem? Temos um narrador protagonista ou um expectador? É sobre esse narrador que iremos deter-nos.

Podemos entender que no discurso de Brás há autonomia uma vez que sua voz substitui a voz de outra pessoa. É como se Brás-defunto tivesse orquestrando um coro de vozes com Brás personagem em vida. Ele encontra no discurso do outro uma maneira de interagir, porém essa réplica com a voz de si mesmo é fruto da sua consciência com outra pessoa. Há uma distância entre a personagem-narrador que narra a vida que viveu e a personagem-protagonista que, efetivamente, viveu a sua história de vida como apresentamos no exemplo a seguir. Mesmo havendo uma distância entre eles, Brás em vida e pós-vida é possível que dialoguem:

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. (ASSIS, 1999, p. 3).

Brás constitui o romance em uma visão dupla: como personagem e como autor. E na busca de expor sua lógica sempre dissonante com seu duplo – personagem em vida –, deixa claro ao leitor que a narrativa terá seu olhar crítico e passa a apresentar o seu mundo vivido do lado eterno. É como se estivesse representando a alma de si mesmo a partir do seu duplo (que entendemos aqui também quando há confronto com cada personagem do romance). Brás atribui à humanidade todos os males existentes e está convicto de que para se livrar deles é preciso um remédio que acabe com a mediocridade humana. Em todo o romance, Brás passeia pelos atributos da humanidade, declarando inquietação e tentando desfazer alguns males entendidos. No capítulo CLVII, temos:

E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. (ASSIS, 1999, p. 227- 228).

Ao se valer da palavra “modéstia”, no excerto citado, não sabemos se o autor Brás é sincero e agora quer recuperar o conceito de humanidade ou o herói está ironizando e se mostra fazer parte da sociedade que se encontra *doente*, ironizando as boas ações que ora praticou. A voz interior de Brás opõe-se e na tentativa de dialogar sobre o tema, diverge de si mesmo. Podemos, portanto, entender que nesse confronto de discurso, o narrador tem consciência de que não mais faz parte daqueles que têm uma alma endurecida e são incapazes de elevar as qualidades da humanidade, já que procura pela cura das dores do ser humano e está convicto de que a humanidade sofre do mal da destruição, da falta de benevolência, da falta da razão, da cautela, da verdade e do amor.

Brás é o narrador póstumo que se mostra um defunto-autor privilegiado pelo fato de não mais precisar responder pelos seus atos. Comportamento e atitudes não mais implicarão na vida do outro com quem se relacionou, uma vez que não pertence mais ao tempo de que fala. Nas condições em que se encontra possui isenção de seus atos e, à medida que narra, revela seus medos, suas inseguranças, suas dúvidas, admiração; por conseguinte o seu discurso tem a função de fazer-se conhecer o estado da sua alma, mas de forma dialógica sempre considerando o ponto de vista do outro.

Tentando justificar o não esquecimento após sua morte, Brás presentifica o discurso de outros enunciados dos quais ele conta, muitos deles refuta, outros ele confirma, tantos outros ele discorda. Suas ideias e pensamentos estão voltados para o ponto de vista do outro cujo discurso do *outro* legitima o seu, quer dizer que o seu discurso é uma construção social. No discurso dialógico narrativo de Brás Cubas, está refletido o discurso de Virgília, de Lobo Neves, da mãe e do pai, de Marcela, de Quincas Borba. Ademais, Brás vai formulando seu discurso e nele anuncia, segundo sua perspectiva, a imagem que o outro tem dele e do mundo que o cerca. Impossível ficar alheio à participação daqueles que têm presença forte em sua vida, aqueles que complementam sua imagem de homem.

Acreditamos que Brás Cubas é um narrador mais aberto à realidade quando reflete, sob sua ótica, o seu jeito de ser, de agir, de pensar, além de reconhecer a individualidade de cada personagem de forma muito peculiar. O autor-defunto toma consciência do interior do outro e, inevitavelmente, nessa relação, o modo de ser do outro. Esse conhecimento que tem do outro é o “eu” duplicado, e, portanto, ao assumir a imagem do outro como seu duplo, o herói machadiano passa a ter uma representação consciente das suas fraquezas, de sentimentos, de sua insegurança. De acordo com Bakhtin (2008, p. 139): “O duplo é a primeira confissão dramatizada”. Essa seria a maneira encontrada por Brás para fundamentar a sua existência na do narrador-personagem e vai traçando, de forma dialógica, o pensar da sua realidade. Assim, o outro se torna real. A reação do outro é a reprodução da sua existência que, ao confrontar as ideias, pretende escapar da crítica e da repressão pessoal e da sociedade a qual pertence.

Ter a representação do seu consciente por meio da visão do outro é parte necessária para que Brás complete-se como homem – homem em transformação – não há desprezo do olhar do outro. Essa construção de colocar os personagens em um mesmo plano dialógico manifesta-se em uma estrutura de romance polifônico – as ideias apresentam-se a partir de várias consciências, de várias vozes.

Brás Cubas é um narrador que tem em sua autoconsciência uma constante inquietação com o leitor, chegando a revelar o seu aborrecimento com as possíveis indagações desse que dialoga com quem ele fala, o leitor. Há uma preocupação intensa e contínua ao longo do romance em que se percebe que o herói machadiano é incapaz de se preocupar somente consigo mesmo. Apontamos, assim, para um narrador-personagem que precisa da voz do outro para interagir e constituir o seu

discurso. O que caracteriza dizer que o discurso do *outro* está inserido em seu discurso, em um entrecruzamento de vozes. Isso nos mostra que o discurso do herói é construído por meio de outro discurso, o discurso do *outro*. Dessa forma, entende-se que há um reconhecimento da voz do outro, conforme afirma Bakhtin (2008, p. 237), “o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob influência direta do discurso do outro sobre ele”. Desse plano dialógico, constrói-se a consciência do herói, formada e transformada a partir da percepção que tem de mundo e do que o outro tem do herói. O herói conta com a outra voz, com outra fala, com outra consciência. Vejamos o que o herói Brás Cubas diz no capítulo V: “Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova [...]” (ASSIS, 1999, p. 74).

As histórias narradas por Brás, que chegam ao leitor, são da tomada de consciência que tem após sua morte. Toda expectativa ao descrevê-las, por meio de uma enunciação, seguem um ritmo de uma personagem com mais de 60 anos. A personagem traz lembranças de um narrador que fala a si próprio e ao outro sem se restringir ao seu ponto de vista apenas.

Ao narrar os fatos, Brás Cubas produz enunciados que perpassam pela palavra do outro para constituir o seu discurso. O enunciado do outro está presente em seu discurso, pois existe uma dialogação interna já que o narrador do discurso dialógico é o que revela duas posições, a saber, a sua e com quem estabelece discussão. Por conseguinte torna-se conhecido para o leitor o que o outro pensa de Brás e o que Brás pensa de si e do mundo, o que se faz extremamente relevante para não considerar o discurso do herói machadiano isolado. Não há um discurso monológico, o narrador imprime a participação do leitor ao longo da narrativa, intercalando momentos de possível interferência, ou seja, ele reconhece na outra pessoa a sua ideia. À medida que Brás vai reconstruindo sua história, estabelece uma relação constante com o outro, a ponto de considerar a sua opinião, as suas possíveis ideias, as percepções, as reflexões do leitor para conhecer a visão de mundo da personagem em momentos distintos.

Dessa forma, entendemos que o romance está livre de seu próprio julgamento, Brás deixa de ser o “eu-narrador” e passa a ser um *outro*, cujas ações, levam em consideração o olhar do outro. A sua visão de mundo não leva em conta as suas vontades individuais. Ainda que o personagem tente formar a sua imagem perante o leitor, a voz do leitor e de seus “eus” como veremos logo a seguir, fazem-

se presentes, uma vez que presenciamos uma independência das personagens e do narrador-personagem em relação ao autor Machado de Assis.

O estilo realista de Machado de Assis deixa claro que a obra rompe com o romantismo, estilo da época, e ao marcar o realismo – um mundo por excelência social –, aprofunda as ideias na interação das vozes. No capítulo XIV, temos um exemplo do rompimento do estilo literário romantismo que cede lugar ao realismo. Vejamos a narração da iniciação sexual de Brás com uma prostituta, Marcela:

Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. [...] Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imaginava que mais de uma dama inclinou diante de mim os olhos cobiçosos. De todas porém a que me cativou logo foi uma...uma... não seu se diga; este livro é castro, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. [...]

Três dias depois perguntou-me meu tio, em segredo, se queria ir a uma ceia de moças, nos Cajueiros. Fomos; era em casa de Marcela. O Xavier, com todos os tubérculos, presidia ao banquete noturno, em que eu pouco ou nada comi, porque só tinha olhos para a dona da casa. Que gentil que estava a espanhola! (ASSIS, 1999, p. 14).

Além de a obra refletir sobre as questões sociais e políticas, as personagens são apresentadas com profunda identidade psicológicas, elas ultrapassam as delicadas *senhouras* do romantismo, agora são fortes, apresentam defeitos, qualidades, têm vontades e desejos, há o interesse político, econômicos e sociais. Os personagens retratam as características de uma sociedade. Machado não se prende aos interesses e estilo da sociedade da época, ele trata os temas com tamanha ferocidade que para compreender a obra precisamos refletir sobre cada intenção, cada personagem, cada situação posta na narrativa. A essa narração, nada comum, é trazido um valor estético, apresentado por um personagem que não tem mais qualquer ambição, ou paixão, ao se por distante dos acontecimentos já vividos.

A partir do momento em que Brás Cubas identifica-se como defunto-autor, ele rompe com o silêncio de uma única voz e permite que outros participem dos fatos e acontecimentos de sua vida em um processo dialógico, construindo sua identidade de herói-narrador. Para tanto, aquele que fala não é mais o *eu* narrador, pois ele não está mais refletindo sobre a sua realidade somente, ele provoca o interlocutor,

promove outros diálogos, oferece, pela palavra, uma relação com o *outro* possível. Brás narra a história de sua vida, estabelecendo contato com o *outro* do outro lado da vida. Esse *outro* que se insere na narrativa é o organizador da sua consciência e da visão de mundo que o *eu*-narrador tem da própria vida, pois não está só; há um entrecruzamento das consciências de seu *eu* e do *outro* que são as vozes que dialogam com o herói.

Essa obra, estrutura em primeira pessoa, ocupa lugar na lembrança e na memória do autor-narrador que traz à tona, no espaço e no tempo, suas relações entre o *eu* do narrador e do *outro*, que pode ser tanto os indivíduos que participam com ele do seu mundo antes da sua morte, quanto o interlocutor que ora é chamado a protagonizar suas experiências. Tudo isso vem pontuado por conversas permanentes com o leitor que o leva a participar da sua história. Brás escolhe um discurso utilizando a metalinguagem quando interrompe a narrativa e dialoga com o leitor, construindo as falas com explicações e inferências provocadas por ele. É assim que os leitores são considerados e trazidos para dentro do próprio texto. Brás ouve a si próprio e aos leitores, chama a atenção do leitor, oferece ao leitor a possibilidade de trocar ideias e de preencher as lacunas do seu “eu”.

Há uma mudança no seu diálogo interior que pode ser ilustrado com um trecho do capítulo II “[...] o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna” (ASSIS, 1999, p. 3). Essa mudança de discurso corresponde ao seu duplo que dialógica com o seu leitor. Já no capítulo V: “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim” (ASSIS, 1999, p. 5). Estaria Brás desacreditado da humanidade e por essa razão satiriza o caráter da vida social, da traição, da lealdade, da sinceridade, da dedicação? O autor-defunto busca no outro a transformação da sua autoconsciência. Podemos perceber duas questões bem distintas: a duplicidade da palavra do autor e do herói por meio de um jogo de ideias. As ideias dos dois são confrontadas. Por esse motivo é que Brás encontra espaço para o diálogo de vozes quando reconhece no outro a sua identidade e partilha com o leitor todos os seus ideais: filosófico e moral. Com Brás, as reflexões descritas revelam a visão de mundo que o perseguem. Vejamos quando a voz de Quincas Borba é a sua réplica. Quincas Borba aparece à sua frente triste e solitário, mas fanático por sua filosofia que enxergava a humanidade sob um ângulo diferente do seu. Esse episódio intriga Brás que está em um movimento de valorização de bens

materiais enquanto Quincas objetiva a superação material. Entendemos, portanto, que, mesmo depois de sua morte, Brás encontra um momento adequado no romance para trazer à tona o confronto de seus temores mais profundos: a miséria. Esse diálogo é uma tentativa de buscar uma resposta para o seu inconsciente que está perdido. Assim como o episódio da borboleta preta, morta por uma toalha de Brás, a descrição do agonizante Viegas, com sua pele amarelada.

O enunciado acima citado permite percebermos a contemplação de Brás ao confessar ao leitor que um dia eles, Virgília e Brás, haviam se amado. Em todo o romance as mulheres são belas, mas o tempo transforma a beleza. Mesmo assim, Brás sugere que Virgília ainda é formosa: “Imagine leitor que nos amamos” (ASSIS, 1999, p. 5) e se alegra por tê-la amado. A imagem da beleza de Virgília é usada para inferir a presença do leitor. Sua atitude interrompe a narrativa e confere o ir além da sua consciência e do olhar que tem o mundo. Brás é guiado pela voz que se faz ouvir, ele reconhece a existência do outro e se deixa auscultar, pois as vozes do leitor o perturbam e o fazem dialogar com as suas próprias vozes internas, produzindo vários discursos em que falam vozes diversas: “Tu que me lês, se ainda fores viva; quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença na linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi?” (ASSIS, 1999, p. 27). O personagem revela seu grande amor por Virgília que surge como leitora viva. Seu discurso é elaborado aqui com a presença e força de seu único amor que surge para fazer reviver os momentos de felicidade que teve ao seu lado.

Dessa forma, entendemos que Brás Cubas constrói a sua consciência pela presença e pela ideia do outro dando um novo rumo ao seu discurso. Uma vez que encontramos o discurso do herói permeado por vozes, mesmo sendo um discurso interno, ele reúne condições para o pensar polifônico. Dessa forma, conforme diz Bakhtin, o discurso do herói “está cheio da palavra do outro” (BAKHTIN, 2008, p. 105). Portanto o seu “eu” é capaz de incorporar, ao seu discurso, o pensamento do outro. Vejamos como Brás Cubas prevê o comportamento do leitor:

Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. (ASSIS, 1999, p. 6).

O que resulta da presença da figura do leitor é a confirmação de mais uma das muitas vozes contidas no romance. Brás dialoga com as vozes que o perturbam e o faz repensar e tomar consciência da sua condição. A essa representação da consciência do herói sugerida pela forma com que a narrativa permite escutar todas as vozes só acontece porque o narrador conhece bem o seu leitor implícito, a fim de construir as suas falas interpela o leitor e os responde construindo o dialogismo.

No romance, o capítulo VII, *O delírio*, o narrador trás em seu inconsciente o desejo de ter perto de si a sua mãe, por isso Pandora aparece na figura de mãe e inimiga. Encontramos no excerto as possíveis relações que Brás Cubas mantém com *o outro* – Pandora.

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, quer foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

— Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo. [...]. (ASSIS, 1999, p. 7).

Ao narrar o aparecimento de Pandora, observamos duas vozes manifestando-se na interrelação de Pandora, inimiga que não o mata, e Brás. Nessa trama, o narrador orienta-se pela autoconsciência, vozes que representam a sua angústia e revelam o pesar e as consequências da sua imobilidade diante da morte. Essas vozes parecem fazer o herói entender a condição em que se encontra. Assim, podemos perceber o intenso conflito no dizer de Pandora e nas múltiplas vozes de sua consciência que se faz existir por meio do seu duplo. Bakhtin, ao tratar da formação do pensamento sob influência do outro, afirma:

Encontrar sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente são as tarefas a serem resolvidas pelas personagens no decorrer do romance. (BAKHTIN, 2008, p. 277).

E mais adiante, o autor diz: “Esse discurso deve encontrar a si mesmo entre outros discursos na mais tensa orientação de reciprocidade com eles” (BAKHTIN,

2008, p. 278). Dito isso, podemos ressaltar a habilidade de Brás Cubas ao apresentar as múltiplas vozes que povoam a sua consciência que leva em conta o desejo pela vida e afirma sua relação com o outro.

Seguindo a trama, encontramos a figura da mãe Pandora, que poderia ser a única a socorrê-lo nesse momento, mas não é de seu interesse. Como mãe, ela quer ser conhecida como o símbolo de pessoa egoísta, pessoa que vive apenas para usufruir de seus próprios interesses; mãe que ousa rejeitar o filho, que ousa puni-lo com a morte. Ela tem o controle e o prazer de despojá-lo desse mundo e sob seu domínio está sua vida. Sua intenção é expulsá-lo do corpo da vida e aparece como a que pode levá-lo desse mundo, pois tem o controle da situação.

[...]

— Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

— Sim, verme, tu vives. Não receie perder este andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante a sagacidade, tu dirás que queres viver.

[...]

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

— Pobre minuto! exclamou. Para que tu queres mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?

— Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?

— Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha.

Isso dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. [...]. (ASSIS, 1999, p. 8).

Na construção desse processo dialógico, temos o narrador que recorre ao *outro* – Pandora – para construir o seu discurso. A mãe insiste na punição e revela-se na imagem do negativo como a de impedi-lo de viver, nega-o e priva-o da vida: seu grande desejo. Essas são demonstrações de como descreve a chegada da morte por meio do delírio cujo diálogo é muito doloroso para ele. O discurso sobre O

delírio confere a Cubas uma consciência ativa de forma a concretizar sua relação com o outro.

[...]

— Viver razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena — talvez monótona — mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me. [...]. (ASSIS, 1999, p. 8).

Embora Brás mostre a sua habilidade apresentando um discurso que a princípio possa ser de acordo, ele se opõe ao de Pandora envolvendo-a em um jogo duplo ao implorar que ela o devore, tentando seduzi-la do contrário. O que nos leva a pensar que, nesse jogo duplo, o herói constrói uma ideia da figura do *duplo* e que o caracteriza pelos meios de expressar o que é da vontade de Brás. Podemos trazer aqui Bakhtin: “O dialogismo interior do seu discurso é tão intranquilo como o de outros heróis” (BAKHTIN, 2008, p. 281). Brás personifica Pandora apresentando seu ponto de vista do mundo diferente do seu. É o mesmo que ver o outro se projetar nele. À medida que as discussões avançam, confirma-se a existência de uma interação apontada para o discurso interior.

Podemos encontrar mais um exemplo de discurso construído a partir de um outro personagem no capítulo XC, *O velho colóquio de Adão e Caim*. Cubas toma consciência de que o sentimento paterno era novo, percebia o que estava se passando consigo e com o embrião: um profundo amor, mesmo que outros sentimentos pudessem acompanhar seu filho, como a inveja e o pessimismo.

Nada. Nenhuma lembrança testamentária, uma pastilha que fosse, com que do todo em todo não parecesse ingrato ou esquisito. Nada. Virgília tragou raivosa esse fracasso, e disse-me com certa cautela, não pela coisa em si, se não porque entendia com o filho, de quem sabia que eu não gostava muito, nem pouco. Insinuei-lhe que não devia pensar mais em semelhante negócio. O melhor de tudo era esquecer o defunto, um lorpa, um cainho sem nome, e tratar de cousas alegres: o nosso filho por exemplo [...]. (ASSIS, 1999, p. 66).

Diante da possibilidade de ser pai, Brás não quer pensar nos interesses políticos, nem na morte do Viegas, tão pouco nas revoluções ou qualquer fato que fosse, a não ser no embrião do filho que Virgília trazia em seu ventre. Nessa hora, todo o passado perde sentido e o nascimento de um filho tem efeitos nunca experimentados outrora por Brás.

Lá me escapou a decifração do mistério, esse doce mistério de algumas semanas antes, quando Virgília me pareceu um pouco diferente do que era. Um filho! Um ser tirado do meu ser! Esta era a minha preocupação exclusiva daquele tempo. Olhos do mundo, zelos do marido, morte do Viegas, nada me interessava por então, nem conflitos políticos, nem revoluções, nem terremotos, nem nada. Eu só pensado naquele embrião anônimo, de obscura paternidade e uma voz secreta me dizia: é teu filho. Meu filho! E repetia estas duas palavras, com certa voluptuosidade indefinível, e não sei que assomos de orgulho. Sentia-me homem. O melhor é que conversávamos os dois, o embrião e eu falávamos de cousas presentes e futuras. O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãozinhas gordas, ou então traçava a beca de bacharel, porque ele havia de ser bacharel e fazia um discurso na câmara dos deputados, eu pai ao ouvi-lo de uma tribuna, com os olhos rasos de lágrimas. De bacharel passava outra vez a escola, pequenino, lousa e livros debaixo do braço, ou então caía no berço para tornar a erguer-se homem. Em vão buscava fixar no espírito uma idade, uma atitude: esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mamava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora, - *baby* e deputado, colegial e pintalegrete. Às vezes ao pé de Virgília, esquecia-me dela e de tudo; Virgília sacudia-me, reprochava-me o silêncio; dizia que eu já não lhe queria nada. A verdade é que estava em diálogo com o embrião; era o velho colóquio de Adão e Caim, uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério. (ASSIS, 1999, p. 66).

Brás vê a possibilidade de ser feliz ao lado do herdeiro, filho nunca sonhado antes, pelo contrário, nunca quisera antes um filho. Embora sua consciência traga a certeza de que seu descendente estará exposto aos sentimentos voláteis do homem, ou seja, à traição, à rivalidade, ao ódio entre o irmão, Nhonhô - filho do casamento entre Virgília e Lobo Neves e seu filho com Virgília -, Brás acredita que seu filho legitimará o amor dos dois, ele será a testemunha fiel do relacionamento que os aproximou.

Virgília despertou em Brás um sonho, o sonho de ser pai. Embora fique feliz com a notícia, ele antecipa o que vai acontecer com o filho, ou seja, Brás imagina a morte do filho pelo irmão primeiro – Nhonhô indicado pelo título do capítulo *O velho colóquio de Adão e Caim*. O herdeiro estará sujeito ao desprezo e a falta de sentimentos do filho de Virgília.

Nota-se que o amor pelo filho é produto da sua consciência e das vozes que povoam as relações dialógicas que ligam os dois. Brás reconhece no *outro* ideias novas e sentimentos que são correspondidos: "O maroto amava-me, era um pelintra gracioso, dava-me pancadinhas na cara com as mãozinhas gordas [...]" (ASSIS, 1999, p. 66). São ideias elaboradas a partir do ponto de encontro entre as consciências, formando novas ideias, pois essas ideias ocupam o palco da consciência do herói Machadiano.

O cenário romanesco de Brás está organizado para que as ideias do personagem sejam expostas em uma multiplicidade de ideias dialógicas. Em todo o romance Brás depara-se com a infelicidade de ver os pais mortos; o reencontro com Borba que ora tinha sido um exemplar aluno e agora um mendigo maltrapilho, isso o perturba; o abandono de Marcela, seu primeiro amor; a beleza mostrando-se frágil perante o tempo; o fracasso profissional, dentre outros sentimentos. São fatos que sustentam a consciência do herói.

Portanto, ao reconhecer e demonstrar o amor pelo embrião e ao travar um diálogo com ele, Cubas reconhece o desejo de ser pai, mesmo sabendo que o filho não será poupado da maledicência do homem ou que possa ser fruto de fracassos e decepções. De todo modo, também não nega que o herdeiro possa restaurar todas as atitudes humanas, uma vez que está embebido de sentimentos verdadeiros e emoções constituídas pela palavra e presença do outro, seu filho.

A consciência de Brás leva-o a refletir sobre a morte e a vida e, ao mesmo tempo, que sofre com a possibilidade de ser pai, ele se realiza na presença da vida gerada pelo fruto do amor entre ele e Virgília. O embrião é sinal da vida. E como afirma Bakhtin, se percebermos a voz do outro, eles estão ligados pelas relações dialógicas. A essa dupla relação familiar uma relação de dupla igualdade de vozes é gerada.

Vejamos o capítulo em que Brás Cubas encontra Quincas Borba, antigo colega da escola rico e inteligente e conhecido como aquele que gostava de representar a figura de rei nas festas da escola.

[...]

— Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, — ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado.

— Aposto que me não conhece, Senhor Doutor Cubas? disse ele.

— Não me lembra...

— Sou o Borba, o Quincas Borba.

Recuei espantado... Quem me dera agora o verbo solene de um Bossuet ou de Vieira, para contar tamanha desolação! Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado. O Quincas Borba! Não; impossível; não pode ser. Não podia acabar de crer que essa figura esquelética, essa barba pintada de branco,

esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas Borba. Mas era. Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo, e o sorriso não perdera certo ar escarminho, que lhe era peculiar. Entretanto, ele suportava com firmeza o meu espanto. No fim de algum tempo arredei os olhos; se a figura repelia, a comparação acabrunhava.

— Não é preciso contar-lhe nada, disse ele enfim; o senhor adivinha tudo. Uma vida de misérias, de atribulações e de lutas. Lembra-se das nossas festas, em que eu figurava de rei? Que trambolhão!

Acabo mendigo...

E alçando a mão direita e os ombros, com um ar de indiferença, parecia resignado aos golpes da fortuna, e não sei até se contente. Talvez contente. Com certeza, impassível. Não havia nele a resignação cristã, nem a conformidade filosófica. Parece que a miséria lhe calejara a alma, a ponto de lhe tirar a sensação de lama. Arrastava os andrajos, como outrora a púrpura: com certa graça indolente.

— Procure-me, disse eu, poderei arranjar-lhe alguma coisa.

Um sorriso magnífico lhe abriu os lábios. — Não é o primeiro que me promete alguma coisa, replicou, e não sei se será o último que não me fará nada. E para quê? Eu nada peço, a não ser dinheiro; dinheiro.

Sim, porque é necessário comer, e as casas de pasto não fiam. Nem as quitandeiras. Uma coisa de nada, uns dois vinténs de angu, nem isso fiam as malditas quitandeiras... Um inferno, meu... ia dizer meu amigo... Um inferno! o diabo! todos os diabos! Olhe, ainda hoje não almocei.

— Não?

— Não; saí muito cedo de casa. Sabe onde moro? No terceiro degrau das escadas de São Francisco, à esquerda de quem sobe; não precisa bater na porta. Casa fresca, extremamente fresca. Pois saí cedo, e ainda não comi... Tirei a carteira, escolhi uma nota de cinco mil réis, — a menos limpa, — e dei-lha. Ele recebeu-a com os olhos cintilantes de cobiça. Levantou a nota ao ar, e agitou-a entusiasmado.

— *In hoc signo vinces!* bradou.

E depois beijou-a, com muitos ademanos de ternura, e tão ruidosa expansão, que me produziu um sentimento misto de nojo e lástima. Ele, que era arguto, entendeu-me; ficou sério, grotescamente sério, e pediu-me desculpa da alegria, dizendo que era alegria de pobre que não via, desde muitos anos, uma nota de cinco mil réis.

— Pois está em suas mãos ver outras muitas, disse eu.

— Sim? acudiu ele, dando um bote para mim.

— Trabalhando, conclui eu.

Fez um gesto de desdém; calou-se alguns instantes; depois disse-me positivamente que não queria trabalhar. Eu estava enjoado dessa abjeção tão cômica e tão triste, e preparei-me para sair.

— Não vá sem eu lhe ensinar a minha filosofia da miséria, disse ele, escarranchando-se diante de mim. (ASSIS, 1999, p. 60).

Quincas Borba era conhecido como “Uma flor, o Quincas Borba”. Era tão cuidado pela mãe que Brás assim o reconhecia. Brás o conheceu abastado e inteligente e até o capítulo LXXXII sua participação no romance fora efêmera, embora se destaque por ter sido amigo fiel de Cubas em suas travessuras escolares. O que surpreende Brás e o deixa atormentado nesse capítulo é encontrá-lo mendigo, maltrapilho, faminto, em condições físicas precárias.

Brás encontra-se tenso diante do encontro com o amigo. A presença daquele que tinha relações de amizade agora lhe era um tormento, uma vez que passa a

evitá-lo. Essa passagem é marcada em Brás por um sofrimento que entende fazer parte da vida, mas diante dela, da visão da miséria, é impedido de enxergar o homem ou a humanidade com Quincas Borba, afastando-se. Em todo o romance, Brás depara-se com a dor, mas reconhece que esse momento o faz sofrer. Não são dores físicas que sente, mas sensações emocionais que lhe causam pesar e aflição.

Brás defronta-se com a miséria material. Quincas Borba é um personagem único. Suas ideias filosóficas deram origem ao Humanismo que busca refletir sobre as razões da *miséria espiritual*. Embora esteja vivendo em um momento crítico, Quincas não deixa de acreditar na existência da sua filosofia e convida Brás a compreendê-la. Brás lembra como é paradoxal a vida de Quincas, ao mesmo tempo em que não se flagela com a falta de dinheiro, precisa dele para comer, mas nega o trabalho, mas não a sua existência.

— Procure-me, disse eu, poderei arranjar-lhe alguma coisa.
Um sorriso magnífico lhe abriu os lábios. — Não é o primeiro que me promete alguma coisa, replicou, e não sei se será o último que não me fará nada. (ASSIS, 1999, p. 46).

Podemos analisar o discurso inconcluso de Quincas Borba quando declara a Brás que não sabe se no dia de amanhã precisará de emprego. Se por um lado nega a gentileza de Cubas, por outro não a dispensa, pois sabe e confessa que Cubas poderá ajudá-lo, mesmo sabendo que as condições vividas no momento não o permitiriam continuar amigos.

Ao tomar essa decisão, de não aceitar o trabalho, curiosamente Quincas investe no discurso de que ainda não tinha feito uma refeição até o momento. Em um segundo, Brás beneficia-se das vantagens e do privilégio de ter posses e oferece-lhe dinheiro. Assim, retira uma nota suja da carteira: “Tirei a carteira, escolhi uma nota de cinco mil réis, — a menos limpa, — e dei-lha” (ASSIS, 1999, p. 46). Brás observa Quincas beijar a nota sem qualquer atitude sentimental ou humana. Pouco importando as condições da nota recebida, Quincas surpreende Brás com um abraço e nesse momento, aquele lhe rouba o relógio.

Esse capítulo constitui um campo de batalha espiritual e social, individual e coletivo e, nesses ecos de discurso, é que vem à tona a consciência tanto das diferentes classes sociais quanto da vida espiritual dos amigos. Além dessa relação estabelecida pelos enunciados, ou seja, entre o diálogo de Quincas e Brás, é que a consciência existe e nela se realiza a interação viva e tensa cujos discursos são

independes. Não há intenção de Cubas convencer Quincas das suas certezas, tão pouco Quincas quer convencer Brás que a vida vale mesmo com a miséria a cercá-lo. Brás e Quincas Borba não são indiferentes um ao outro e, portanto, além de construir seus pensamentos e ideias, o discurso polifônico não pode ser pensando fora da atividade relacional. É impossível pensar o homem fora das suas relações interpessoais. Destarte, a relação entre o eu e o outro estabelecem uma relação social e uma visão que têm de mundo.

Ainda que os princípios e convicções sejam opostos, tem-se claro que nas vozes estão colocadas questões fundamentais para o entendimento da vida física e moral.

Há um conflito entre as vozes de Quincas Borba e Brás que ressoam tanto em Brás quanto em Quincas como uma pluralidade de ideias que produzem ecos na vida de Brás. No decorrer do romance encontramos um Quincas mais amadurecido de suas convicções ideológicas. A construção da consciência de Brás faz-se quando lamenta o encontro com Quincas. Mesmo em conflito com sua consciência, em nenhum momento, lamenta por ter as vantagens da riqueza. O que ocorre nessas reflexões de convivência de Brás com Quincas Borba é observar que a personagem Quincas traz consigo valores outrora conhecidos, ao lembrar que o amigo de escola não estava resignado com a miséria a sua sola: “Não havia nele a resignação cristã, nem a conformidade filosófica. Parece que a miséria lhe calejara a alma, a ponto de lhe tirar a sensação de lama” (ASSIS, 1999, p. 46). Brás orienta-se a partir da consciência do outro, ao atribuir a seu “contentamento” a formação cristã filosófica em que Quincas acreditava: “E alçando a mão direita e os ombros, com um ar de indiferença, parecia resignado aos golpes da fortuna, e não sei até se contente. Talvez contente. Com certeza, impassível” (ASSIS, 1999, p. 46). Quincas revela uma consciência ou autoconsciência de que a miséria não tinha tornado seu coração duro tão pouco insensível. E dessa forma constrói sua imagem perante o leitor a partir do momento em que convida Brás para uma aproximação, a fim de que possa partilhar de suas convicções ideológicas, não materialistas: “Não vá sem eu lhe ensinar a minha filosofia da miséria, disse ele, escarranchando-se diante de mim” (ASSIS, 1999, p. 46).

Brás, ao recusar o *outro*, recusa-se a si mesmo e, ao demonstrar ser superior pelas posses que tem, nega a existência humana, e vemos a oposição moral entre os amigos. Nesse momento, as vozes manifestam ideias sob a existência e o

aparecimento de Quincas Borba, isto é, há um choque de relação ao considerar as experiências que ultrapassam o ter ou não ter condições materiais. Esse é o modo como afirma Bakhtin de formação das personagens em que as ideias incitam as personagens a se valerem da consciência de si mesmo, do mundo e do outro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No último capítulo, procuramos identificar um confronto dialógico entre os discursos das personagens no romance de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que as vozes das personagens estão muito presentes na de Brás, o qual procura desvelar a consciência de sua loucura em manter o amor entre ele e Virgília.

Observamos que o dialogismo é evidenciado por Brás Cubas para ironizar, criticar e, muitas vezes, para tornar os seus sentimentos e das outras personagens mais reveladores. Ele vive um eterno conflito e não deixa de ouvir as outras vozes, as quais geram em sua consciência um comportamento, muitas vezes, irônico, mas sem ignorá-los.

Desse modo, perceber as relações dialógicas no interior da narrativa entre as personagens e seus respectivos pontos de vista, possibilita demonstrar uma forma importante de perceber o discurso do outro a dialogar com Brás.

Não era a descrição minuciosa de cada personagem que nos interessava, tão pouco o enredo, mas as relações dialógicas em que as personagens vivenciaram, é a visão de mundo que elas têm sobre si mesmas, ou seja, é o *mergulho* sobre a vida marcada por suas ideologias que procuramos investigar. É no conflito, no confronto de ideias ideológicas, no drama que habita as personagens que as contradições podem encontrar outras vozes.

Portanto as personagens de um romance dialógico estão em constante transformação, e somente podemos conhecê-los quando se apresentam a nós suas ideias, quando revelam a visão que têm da sociedade, de si mesmos e do outro.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* valoriza as ideias dos dramas que vivem as personagens, expõe uma multiplicidade de vozes permeadas de motivações ideológicas. É por essa razão que nosso campo de observação deu-se a partir desse romance, o qual pode sustentar a busca por elementos polifônicos, já que se manifesta em um universo plenamente ideológico.

De um modo representativo, temos Brás Cubas que repudia as atitudes e ideias humanas a ponto de acreditar em um emplasto que pode aliviar a melancolia humana. Temos aí um sujeito ideológico.

Ao escolher *Memórias póstumas de Brás Cubas* como objeto de estudo, buscamos discutir a existência de a obra ser polifônica à luz da teoria de Bakhtin.

Ocupamo-nos com uma ampla discussão acerca do conceito de dialogismo, pois é nas relações dialógicas que a polifonia é encontrada. A intenção, pois, era buscar nas personagens criadas por Machado de Assis, o conceito de polifonia relacionado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Verificamos na presente obra analisada, a forte presença de dialogismo por meio da interação existente, sobretudo, nas enunciações de Brás com Cotrim, com dona Plácida, com Virgília e com Quincas Borba. O dialogismo, portanto, está intimamente relacionado à questão da autonomia de Brás, o herói do romance, em relação ao autor Machado de Assis, uma vez que ele apresenta a visão que tem do mundo e de si mesmo, independentemente do que pensa o criador da obra. O herói, nesse romance, é o portador de suas ideias. Outros fatores foram de presença constante na análise e composição do romance, a saber: a consciência da personagem Brás, constituindo suas relações ideológicas e filosóficas; além da representação da consciência das personagens que não se finaliza - ela está em constante evolução.

O romance é, para Bakhtin, uma forma de representação literária do homem por meio de diversos discursos sociais. Um gênero intimamente relacionado com o diálogo em que se convergem os mais diferentes registros dialógicos. O que nos leva a concluir que a existência de interação das personagens presente na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* é dialógica.

Na presente dissertação, abriu-se a oportunidade para a apresentação desses dois conceitos que Bakhtin (2008) analisou na obra de Dostoiévski - dialogismo e polifonia, embora tenhamos que redimensionar nossa pesquisa para a busca do dialogismo mais do que polifonia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por considerar que a obra é extremamente dialógica.

Concluimos a partir da análise de excertos da obra de Machado de Assis, como a presença dialógica é o aspecto mais relevante na obra, o que possibilitou a ressignificação da pesquisa.

Finalmente, intencionamos com a presente análise, construir argumentos que defendem que não se trata de, forçosamente, encontrar polifonia em *Memórias póstumas*, mas a de não cair no “achismo” de, a qualquer preço, nominar um diálogo como aquele que tenha elementos polifônicos.

Nossa pesquisa, portanto, projetou-se em descrever a obra e os elementos polifônicos na análise de *Os irmãos Karamázov*, no primeiro capítulo, para ressaltar

que a criação do grande diálogo polifônico ainda se deve ao autor russo Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski.

A polifonia de Dostoiévski é preparada dialogicamente e, dessa forma, temos o *eu* e o *outro* eleito como sujeitos vivos que exibem suas diversas facetas da realidade social quando expõem suas consciências e suas autoconsciências, mostrando a diversidade do pensamento humano. Não importam as características físicas e psicológicas, tão pouco a posição social das personagens, mas a fala que traz a palavra do outro como um novo elo povoado de pensamento ideológico.

No romance polifônico do autor russo, cada personagem possui autonomia, exprimindo sua opinião, independentemente se vai coincidir com a do autor ou não. Nesse plano dialógico, os discursos do autor, do narrador e do personagem interagem em pé de igualdade.

O gênero romanesco é o que possibilita à visualização da polifonia, uma vez que a consciência do falante faz-se presente em uma nova posição artística em que a representação da consciência não pode ser finalizada de fora, ou seja, é o tipo de tratamento que o autor dá às personagens: a voz do herói é colocada em um mesmo plano com a voz do autor, quer seja pela independência e autonomia, quer seja pelo ponto de vista que tem de si mesmo e do mundo. Bakhtin refere-se ao herói como aquele que “[...] tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor” (BAKHTIN, 2008, p. 3). O seu discurso ideológico é articulado com diferentes vozes de diferentes valores sociais.

A obra *Os Irmãos Karamázov* mostra a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis dessa autêntica polifonia de vozes plenas, que forma o universo artístico de Dostoiévski.

Consideramos como uma fórmula única a maneira como Dostoiévski construiu as personagens, o discurso e as ideias, além do entrecruzar de vozes e a continuidade com que as vozes da consciência penetram na consciência do outro.

A presença de polifonia na obra literária é uma estrutura complexa atestada pelo ponto de vista do herói a uma situação concreta da vida em que, autônomo e participante do diálogo, busca perceber o mundo e si mesmo pela interação de vozes, mas essas ideias mantêm sua imiscibilidade de que cada um participa do diálogo em pé de igualdade, como atesta nossa investigação da obra de *Os irmãos Karamázov*.

A obra *Memórias de Brás Cubas* é constituída a partir de uma grande rede de diálogos que estão ligados pelo narrador Brás Cubas, o qual permite reconhecer as vozes que polemizam, que se completam e respondem as outras vozes nas relações sociais de interação verbal.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, J. M. M. de. *O Alienista*. 1994. Disponível em: <<http://www.psbnacional.org.br/bib/b273.pdf>>. Acesso em: 14 junho 2011.
- ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2008.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRETO, L. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. Plano de Desenvolvimento da Educação. Programa Internacional de Avaliação de Estudantes – PISA. Disponível em: <http://gestao2010.mec.gov.br/o_que_foi_feito/program_79.php>. Acesso em: 23 abril de 2011.
- BEZERRA, P. *Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2005.
- _____. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BLOOM, H. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- BOSI, A. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- BRAIT, B. *Bakhtin: Conceito-Chave*. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. São Paulo: Contexto, 2010.
- CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- CARVALHO, W. de. *A Sátira menipéia no contexto da Revolução de Abril*: Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Maio, 2008.
- CRUZ, A. da. *O analfabetismo funcional: síntese*. 2008. Disponível em: <<http://recantodasletras.com.br/artigos/1253623>>. Acesso em: 18 maio 2011.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: 34, 2008. 2 v.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARACO, C. A. *Linguagem & Diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FAUSTO, B; DEVOTO, F. J. *Brasil e Argentina – Um Ensaio de História Comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2002.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 1988.

INAF. *Indicador de alfabetismo funcional: principais resultados*. São Paulo: IPM; Ação Educativa, 2009. Disponível em: <http://www.ibope.com.br/ipm/relatorios/relatorio_inaf_2009.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2011.

LISPECTOR, C. *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im) possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

LYOTARD, J. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MALARD, L. *Literatura Brasileira: Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Autêntica, 1999.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática 2007.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertões: veredas*. São Paulo. Nova Fronteira, 2008.

SILVA, J. C. B.; VOSS, R. de C. R. *A literatura romanesca à luz da complexidade e da semiótica: Uma reflexão transdisciplinar*. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - Ano 4, n. 9, 2º Semestre de 2008.

SILVA, H. P. da. Sobre a leitura dos clássicos. *Digestivo Cultural*. 14 Fevereiro 2005. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=1554>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

SOARES, G. P. *A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)*. Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, USP, 2002.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: As bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

TEZZA, C. *Estética da criação verbal: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VILLAÇA, M. M. *Polifonia tropical*. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/História Social, 2004.