

A ARQUITETURA DE BAKHTIN: FUNDAMENTOS DO CONCEITO DE POLIFONIA

João Marcos Mateus KOGAWA¹

RESUMO: O pensamento de M. Bakhtin e seu círculo traz indagações importantes para o campo linguístico e literário. Os conceitos que formam o universo teórico desse grupo russo permitem-nos investigar diferentes tipos de discursos. Analisamos a constituição do conceito de polifonia desenvolvido no texto *Problemas da poética de Dostoiévski* como uma categoria estética em relação com a filosofia linguística (natureza dialógica da linguagem) de Bakhtin. Empreendemos breves reflexões sobre a canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, para entender esse discurso como monológico. O procedimento teórico e metodológico conduz-nos a relativizar algumas “máximas” como: “a consciência é polifônica” ou “todo discurso é polifônico”. A polifonia não se caracteriza apenas pela coexistência de várias vozes. Mais que isso, é a forma de coexistência das vozes que permite a Bakhtin concluir que Dostoiévski é um autor polifônico. O romance polifônico é um espaço discursivo em que as personagens compõem um conjunto de vozes que dialogam igualmente. Não há sobreposição de uma voz sobre outra, apesar de o autor ser o centro organizador da relação entre as personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia. Círculo de Bakhtin. Chico Buarque. Autor.

Polifonia?

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* mais especificamente no capítulo “A Personagem e seu Enfoque pelo Autor na Obra de Dostoiévski”, Bakhtin

¹ Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP Araraquara, Araraquara, SP, Brasil. kogkcond@yahoo.com.br

(1997) propõe seu conceito de polifonia, vinculado ao estilo do prosador russo. O foco do estudo bakhtiniano é o modo como o autor-criador constrói a imagem da sua personagem e se relaciona com ela. Esse processo particulariza-se em Dostoiévski. De acordo com a tese bakhtiniana,

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 1997, p. 46)

O discurso literário-polifônico parte da condição de o objeto de representação ser a autoconsciência da personagem. A voz autoral coloca-se equipolentemente diante da voz de seu herói e dialoga com ela. Não há sobreposição de vozes, apesar de o discurso ser organizado pelo autor. Bakhtin (1997) não nega que o romance polifônico integra o campo de visão artística de um autor. Contudo, essa construção diferencia-se no momento em que o autor-criador procura representar seu herói como um “tu”, e não como um “ele”.

A personagem absorve os traços conclusivos como se fossem seus e “questiona” a determinação conclusiva. O herói ganha vida fora da consciência autoral que a criou e passa a viver de forma relativamente independente:

Assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor o herói não é um “ele” nem um “eu” mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). (BAKHTIN, 1997, p. 63)

Dessa forma, Bakhtin (1997) delinea o campo de visão artístico de Dostoiévski em contraposição a outros autores, tidos como monológicos. No mesmo texto, são citados Tolstói e Púchkin:

O mundo de Tolstói é monoliticamente monológico: a palavra do herói repousa na base sólida das palavras do autor sobre ele. No envoltório da palavra do outro (do autor) está representada também a última palavra do herói; a autoconsciência do herói é apenas um momento de sua imagem estável e, em essência, é predeterminada por essa imagem inclusive nos casos em que a consciência passa tematicamente por uma crise e pela mais radical reviravolta interna. (BAKHTIN, 1997, p. 56)

Nesse sentido, o mundo artístico monológico objetifica a personagem na medida em que ela só fala a partir da voz do autor. É também o caso de Púchkin:

Púchkin constrói a história de Griniov num campo de visão rigorosamente monológico, embora esse campo de visão não seja, em hipótese nenhuma, concebido como exteriormente composicional por não haver discurso direto do autor. Mas é justamente esse campo de visão que determina toda a construção, donde resulta que a *imagem rigorosa de Griniov* é uma imagem e não um discurso; o discurso do próprio Griniov é um elemento dessa imagem, vale dizer, esgota-se plenamente nas funções caracterológicas do enredo e da pragmática. A visão que Griniov tem do mundo e dos acontecimentos também é mero componente de sua imagem; tal visão é apresentada como realidade característica e nunca como posição racional imediatamente significativa e plena. (BAKHTIN, 1997, p. 57)

A proficuidade dos conceitos bakhtinianos pode ser estendida a diversos tipos de discurso. Assim, é válido tomar outros objetos de estudo que não os romances como *corpus*, no sentido de refletir sobre a arquitetônica conceitual bakhtiniana. A canção selecionada para análise é facilmente identificada como exemplo de discurso monológico. No entanto, a eleição dela como material justifica-se pela forma com que fica evidente a diferença entre o polifônico e o monológico.

Em “Geni e o Zepelim”, canção de Chico Buarque, composta em 1979, Geni – personagem da canção – é uma imagem e não sujeito-outro do discurso. Esse herói é um “ele” e não um “tu”. Mais do que representar a autoconsciência do herói, o autor-criador utiliza a imagem desse herói para um propósito crítico. O universo artístico da canção assemelha-se bastante ao mundo de Tolstói e Púchkin. Citemos a canção buarqueana:

Geni e o Zepelim (1979)

De tudo que é nego torto/Do mangue do cais do porto/Ela já foi namorada/O seu corpo é dos errantes/Dos cegos dos retirantes/É de quem não tem mais nada/Dá-se assim desde menina/Na garagem na cantina/Atrás do tanque, no mato/É a rainha dos detentos/Das loucas dos lazarentos/Dos moleques do internato/E também vai amiúde/Com os velhinhos sem saúde/E as viúvas sem porvir/Ela é um poço de bondade/E é por isso que a cidade/Vive sempre a repetir/Joga pedra na Geni/Joga pedra na Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni/Um dia surgiu brilhante/Entre as nuvens flutuante/Um enorme Zepelim/Pairou sobre os edifícios/Abriu dois mil orifícios/Com dois mil canhões assim/A cidade apavorada/Se quedou paralisada/Pronta pra virar geléia/Mas do Zepelim gigante/Desceu o seu comandante dizendo: Mudei de idéia/ Quando vi nesta cidade/ Tanto horror e iniquidade/ Resolvi tudo explodir/ Mas posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/ Esta noite me servir/Essa dama era Geni/Mas não pode ser Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni/Mas de fato logo ela/Tão coitada e tão singela/Cativara o forasteiro/O guerreiro tão vistoso/Tão temido e poderoso/Era dela prisioneiro/Acontece que a donzela/E isso era segredo dela/Também tinha seus caprichos/E a

deitar com homem tão nobre/Tão cheirando a brilho e a cobre/Preferia amar com os bichos/Ao ouvir tal heresia/A cidade em Romaria/Foi beijar a sua mão/O prefeito de joelhos/O bispo de olhos vermelhos/E o banqueiro com um milhão/ Vai com ele vai Geni/ Vai com ele vai Geni/ Você pode nos salvar/ Você vai nos redimir/ Você dá pra qualquer um/- Bendita Geni/Foram tantos os pedidos/Tão sinceros tão sentidos/Que ela dominou seu asco/Nessa noite lancinante/Entregou-se a tal amante/Como quem dá-se ao carrasco/Ele fez tanta sujeira/Lambuzou-se a noite inteira/Até ficar saciado/E nem bem amanhecia/Partiu numa nuvem fria/ Com seu Zepelim prateado/Num suspiro aliviado/Ela se virou de lado/E tentou até sorrir/Mas nem bem amanhecia/E a cidade em cantoria/Não deixou ela dormir/ Joga pedra na Geni/Joga bosta na Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni

A canção evoca outras vozes sociais como a religiosa que se diferenciam em relação à voz autoral. Essa diversidade de vozes manifesta diferentes valores relacionados à classe de pertencimento dos heróis. Por esse prisma, não seria justo partindo da condição plurivocal do discurso considerar todo discurso polifônico? Com relação a essa questão importa esclarecer alguns pontos relativos à diferença entre polifonia e plurilinguismo na medida em que reduzir o conceito de polifonia ao caráter plurivocal do discurso é confundir duas categorias interdependentes, mas distintas.

O discurso de Chico deixa pistas do que Bakhtin (1988) denomina plurilinguismo. Há recorrências às estratificações sofridas pela língua na medida em que ela integra os meios sociais e históricos. Ao pensarmos nesse conceito desenvolvido no estudo sobre o romance percebemos a maior funcionalidade do conceito de plurilinguismo em relação à polifonia. Mais que um processo desenvolvido no interior do romance, o plurilinguismo aplica-se também ao caráter dialógico de todo discurso, ou seja, um discurso nunca se dirige diretamente ao seu objeto porque outras vozes anteriores já falaram sobre esse objeto.

O plurilinguismo serve a dois planos teóricos distintos e interdependentes: o plano da concepção de discurso para o Círculo de Bakhtin² e o plano da concepção de romance para Bakhtin ele-mesmo. O conceito de polifonia salvo algumas exceções na filosofia serve ao plano literário, pois está vinculado ao estudo do estilo de Dostoiévski. Não que a concepção dialógica de linguagem não esteja subjacente ao conceito de polifonia. O inverso é que parece problemático:

O caso da polifonia dostoiévskiana é exemplar para se perceber a diferença entre um instrumental técnico da crítica, uma categoria meramente literária, e uma visão de mundo,

² Todas as vezes que falarmos em Círculo, é do Círculo de Bakhtin que se trata.

uma categoria que se postula no terreno da filosofia e dá ética. Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado numa situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa coexistência dramática, inacabada e não finalizável, não redutível à reificação do autor. Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características lingüísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em condição de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre *ideólogos*, portadores de concepções complexas enraizadas no mundo das idéias. (TEZZA, 2003, p. 183, grifo do autor)

Ou ainda:

Observe-se que nenhum desses traços, para Bakhtin, será dispensável: é o conjunto deles que fundou o que ele chama de *romance polifônico*, um gênero de romance do qual, quarenta anos depois da edição do livro sobre Dostoiévski, o próprio Bakhtin, em entrevista a Zbigniew Podgórzec, não encontrará mais do que dois ou três exemplos, alguns curiosamente (e sintomaticamente) extraídos da filosofia, e não da ficção (como *O mito de Sísifo*, de Camus). (TEZZA, 2003, p. 183, grifo do autor)

Em “Geni e o Zepelim”, parece-nos mais prudente pensar em plurilinguismo e não em polifonia, ainda que o plurilinguismo em Bakhtin (1988) esteja mais diretamente ligado ao romance.³ Isso pode ser pensado, na canção de Chico, a partir de alguns termos como *bosta*, *bendita* e *maldita* respectivamente vinculados à linguagem popular e religiosa. Isso remete à estratificação da língua a partir dos meios sociais em que se insere.

O caráter monológico da canção vincula-se à proposta discursiva de crítica a determinados valores como o moralismo religioso que *Joga pedra na Geni*. A posição autoral de Chico Buarque no momento de produção da canção era de contrariedade ao regime militar. A figura do Zepelim e do comandante pode representar uma ligação histórica entre o militarismo do comandante e o militarismo político existente no Brasil nesse período – o que marca um aspecto da produção artística buarqueana.

A crítica participa da constituição do lugar orgânico ocupado por Chico representante de ideários esquerdistas durante a vigência do regime militar:

³ Apesar de as duas categorias advirem do estudo sobre o romance, parece-nos que o plurilinguismo tem maior aplicabilidade no estudo de outros textos que a polifonia.

[...] o intelectual de esquerda era uma espécie de *a priori* (numa perspectiva que, em primeiro lugar, mesmo quando proclamava a morte da literatura, era de tipo puramente literário), caracterizava-se fora de sua condição no universo do trabalho, da comunicação e da cultura; atribuía-se uma função e objetivos, submetia-se até mesmo à crítica e à autocrítica, identificando a si mesmo e a sua presença cultural ao curso da história, assumindo a tarefa de acelerar e antecipar um futuro predeterminado que não podia deixar de ter como ponto de chegada a revolução ou o advento de uma humanidade nova. (FERRONI, 2007, p. 7)

Em determinado momento de sua obra, Gramsci (2000) analisa o papel do trabalho intelectual na sociedade. O contexto era diferente, mas não parece absurda a relação entre a análise gramsciana sobre a função do intelectual orgânico e a prática discursiva do compositor no momento de Ditadura Militar. O discurso buarqueano pode ser entendido como uma tentativa de unificação ou universalização dos ideários esquerdistas. Há um efeito de preocupação com a situação popular que perpassa não apenas “Geni e o Zepelim”, mas outras canções desse momento. Por ocupar esse lugar de resistência ao regime, o discurso do compositor tem como marca a crítica social, manifestada sob a forma de contraproposta e vontade de inversão da ordem.

É possível complementar essa função intelectual proposta por Gramsci⁴ (2000) com o modelo de intelectual defendido por Sartre (1994).⁵ A importância de Sartre reside no fato de ele dedicar um tópico de seu texto *Em defesa dos intelectuais* à relação entre os intelectuais e a massa. O filósofo francês afirma que o intelectual:

[...] só tem um meio de compreender a sociedade onde vive: ter sobre ela o ponto de vista dos mais desfavorecidos. Estes não representam a universalidade, que não existe em lugar nenhum, mas a *imensa maioria*, particularizados pela opressão e exploração que fazem deles os produtos de seus produtos, roubando-lhes os fins (exatamente como faz com os técnicos do saber prático) e fazendo deles os meios particulares da produção, definidos pelos instrumentos que produzem e que lhes designam as tarefas; sua luta contra essa particularização absurda leva-os, eles também, a buscara a universalidade: não mais a da burguesia quando se toma pela classe universal, mas uma universalidade concreta de origem negativa, nascida da liquidação dos particularismos e do surgimento de uma sociedade sem classes. (SARTRE, 1994, p. 42)

⁴ Não é objetivo deste texto discutir as concepções de Gramsci e Sartre. O conceito de intelectual orgânico serve apenas como possibilidade a ser explorada em outros trabalhos de justificação do caráter crítico-monológico das canções buarqueanas.

⁵ Sem dúvida, há particularidades entre o pensamento de Gramsci e Sartre. No entanto, é possível uma relação, até porque Sartre cita a noção de intelectual orgânico proposta pelo pensador italiano. No entanto, é preciso considerar que a idéia de que o intelectual é crítico na medida em que adota o ponto de vista da massa é questionável. A própria esquerda passa a reformular essa idéia a partir da segunda metade do século XX.

A citação desse trecho incita a pensar não apenas na crítica buarqueana materializada nas canções, mas também na concepção de polifonia bakhtiniana. Parece que esse ideário de igualdade – sociedade sem classes – serve como pano de fundo para a leitura que o russo faz dos romances de Dostoiévski. Importante lembrar que – de forma não unívoca, é verdade – o marxismo influenciou muito a obra de Bakhtin.

Um dos pontos destacados por Ferroni (2007) é que o século XX encontra-se marcado pela concepção da vida como ato,⁶ advinda dos constantes estudos sobre a literatura. Mais do que “estudos de literatura”, há a crença de que a literatura pode “libertar” os indivíduos da opressão por meio de uma espécie de humanização universal:

No caso do modelo sartriano (que agiu, muitas vezes, sem que houvesse uma influência direta dos textos de Sartre), o predomínio da literatura foi totalmente explícito: esse modelo apoiava-se em toda uma série de relações e atitudes propostas pela literatura, numa identificação imediata entre intelectual e escritor; fazia referência a responsabilidades e urgências vindas da literatura, de uma noção de literatura muito bem definida e difundida. Seu ponto de partida era a aspiração, típica do século XX, à afirmação da vida como “ato”: a palavra literária era considerada uma busca perpétua de ação, como um movimento incessante para fora de si, expansão da personalidade do escritor além dos limites do horizonte ideológico dado. (FERRONI, 2007, p. 7-8)

O caráter crítico vinculado à função de Chico como intelectual orgânico é a fonte de seu discurso monológico. É preciso ser radical ao adotar o ponto de vista da massa para olhar para o mundo. É isso que faz de um indivíduo da burguesia um intelectual:

Ele aplica, às apalpadelas, um método rigoroso a objetos desconhecidos que desmistifica ao se desmistificar; desenvolve uma ação prática de desvelamento ao combater as ideologias e ao desnudar a violência que elas mascaram ou justificam; trabalha para que uma universalidade social seja um dia possível, em que todos os homens serão *verdadeiramente* livres, iguais e irmãos, certo de que nesse dia, mas não antes, o intelectual desaparecerá e os homens poderão adquirir o saber prático da liberdade que ele exige e sem contradição. Por enquanto, todo o tempo ele pesquisa e se engana, tendo como único fio condutor o seu rigor dialético e seu radicalismo. (SARTRE, 1994, p. 40, grifo do autor)

No entanto, é preciso olhar para o pensamento sartreano com certa desconfiança. A crítica não está em relação de causalidade lógica com a massa. Adotar o posicionamento da massa não é o único fator que confere caráter crítico ao discurso do intelectual. Pelo contrário, não raras vezes a massa porta-se muito aquém

⁶ Esse é um ponto que perpassa a obra bakhtiniana.

da *doxa* e é função do intelectual fazer com que essa massa pense de forma diferente. Ainda que as reflexões sartreanas contribuam com a compreensão do lugar de Chico na sociedade, não é unívoco considerar *saber, verdade, crítica e massa* como correlatos lógicos.

Estranha semelhança entre o discurso de Chico e sua função como intelectual e o fundamento da polifonia bakhtiniana. O discurso buarqueano, ao construir a imagem de seu herói, depara-se com uma série de outros discursos que também falam sobre seu herói. Isso permite considerar todo discurso plurilíngüe mesmo que essa afirmação seja exemplificada apenas pela análise do universo artístico de Chico pois não existe discurso individual.

O plurilinguismo consiste na reprodução de uma multiplicidade vocal que impossibilita um discurso de se dirigir diretamente ao seu objeto. Isso significa que todo discurso integra uma rede de discursos e, no momento em que ele tenta se dirigir a um objeto, depara-se com outras falas sobre ele. Para Bakhtin (1988), essa multiplicidade discursiva não se distribui a esmo, mas ocupa lugares discursivos sócio-historicamente construídos. Uma vez que a sociedade se estratifica em classes, a língua também se estratifica e é utilizada de acordo com os campos nos quais ela se insere. Tal condição de todo discurso é apreendida por Bakhtin (1988) no romance representante literário dessa “realidade linguística.

Chico Buarque representa esse plurilinguismo em “Geni e o Zepelim”, tanto linguisticamente como discursivamente. Prova disso é a presença de termos como *bosta, bendita, maldita, canhões* e de personagens como *Geni, comandante, prefeito, bispo* e o *banqueiro*. Isso confere aspectos prosaicos relativos ao mundo artístico de Chico Buarque dessa época. Isso ocorre em outras canções como “O malandro nº 2 (1979), “Construção (1971), “Pedro, pedreiro (1966), etc. Todas elas traduzem cenas do cotidiano, ou seja, acontecimentos da vida traduzidos pelo discurso da arte.

As características da plurilinguicidade inviabilizam a equiparação do conceito de plurilinguismo ao de polifonia sem ressalvas. O conceito de plurilinguismo, fundamentado na concepção dialógica da linguagem, é muito produtivo no campo literário, pois vincula a prosa ao princípio histórico-social de existência da linguagem. A polifonia também fundamentada na concepção dialógica da linguagem, por sua vez, pertence a um gênero específico o romance polifônico de Dostoiévski e, na obra de Bakhtin (1997), esse conceito não aparece desvinculado da relação estética basilar a relação autor-herói.

Em segundo lugar, para um texto ser plurilíngue não é necessário que as personagens tenham vozes equipolentes – o que não ocorre com a polifonia. Bakhtin (1997) afirma que no romance de Dostoiévski as personagens são ideólogas e não apenas objetos que servem aos fins autorais. É possível relacionar o conceito de polifonia a uma concepção filosófica idealista e humanista advinda da influência do marxismo na obra bakhtiniana. Isso fica marcado pelo fato de Bakhtin (1997) propor uma equipolência. Há um ideário socialista utópico e também uma concepção de igualdade entre os homens. Pode ser que, em um momento de repressões, exílios, trabalhos forçados, enfim, uma época em que imperava o autoritarismo político, Bakhtin acreditasse em uma nova era em que os homens pudessem, de fato, comunicar-se, ou seja, constituir-se como sujeitos a partir do outro.

Subjaz à noção de polifonia e da equipolência a ela relacionada a noção de diálogo em Bakhtin (1997). Retomamos essa idéia para destacar que o diálogo bakhtiniano não é consenso, uma vez que, se há consenso, perde-se a real existência da dialogia e se instaura o silêncio (monológico). De acordo com Faraco (2006, p. 73, grifo do autor), “Neste ‘simpósio universal’, a morte absoluta (o não-ser) é o estado de não ser ouvido, de não ser reconhecido, de não ser lembrado. Isto porque *ser significa se comunicar*, significa ser para um outro e, pelo outro, ser para si mesmo”.

Faraco (2006) fala dessa utopia de Bakhtin a partir do conceito de dialogismo. A elaboração máxima da “vontade de igualdade” materializa-se no conceito de polifonia resultante da análise do mundo artístico de Dostoiévski. O mundo de Dostoiévski representa, para Bakhtin (1997), a materialização fictícia de sua concepção filosófica. O idealismo/humanismo – como posicionamentos filosóficos bakhtinianos – parecem ser elementos importantes na formulação de seus conceitos. Nesse sentido, é perigosa a homogeneização (dialogismo = plurilinguismo = polifonia) – o “fetiche teórico” (GREGOLIN, 2006) – que, muitas vezes, resulta da ausência de reflexão epistemológica.

Não se trata de considerar a obra dos russos menor em nome de uma arrogância científica. Pelo contrário, a natureza filosófica de sua obra aumenta o grau de alcance do arcabouço teórico bakhtiniano e também a complexidade e dificuldade de compreensão da sua obra. Mas não é essa a questão. O ponto nodal é que certos fatores históricos e a discussão epistemológica não podem ser desconsiderados quando se trabalha com determinado aparato teórico:

É costume lembrar que Bakhtin viveu boa parte de sua vida adulta sob regime totalitário, tendo sido, inclusive, vítima de perseguição política, o que resultou em prisão,

num exílio de seis anos no Cazaquistão e num ostracismo de trinta anos em cidades provinciais, já que, como antigo prisioneiro político, era alcançado pela proibição do regime stalinista de fixar residência e trabalhar em grandes centros urbanos. (FARACO, 2006, p. 72)

Ou ainda:

Nesse sentido, Bakhtin se posiciona contra qualquer tendência de monologização da existência humana, isto é, de negar a existência de um outro *eu* com iguais direitos e iguais responsabilidades. Uma atitude monológica ou um modelo monológico do mundo é autocentrado e insensível às respostas do outro; não as espera e não reconhece nelas nenhuma força decisiva; pretende ser a última palavra. (FARACO, 2006, p. 73)

O conceito de plurilinguismo, apesar de estar vinculado à teoria do romance em Bakhtin (1988), problematiza o ideário formalista de linguagem poética na medida em que nos possibilita pensar na natureza plurilíngue dos discursos, ou seja, nenhum discurso mesmo o poético pode representar puramente seu objeto. O plurilinguismo vai além da visão estética e quase se confunde com a noção de dialogismo.

O conceito de dialogismo bakhtiniano choca-se com a noção saussuriana de língua. As críticas do Círculo a Saussure e aos formalistas estão diretamente ligadas a essa concepção. Para Bakhtin (1988) a partir da idéia do plurilinguismo, a língua única como sistema de formas abstratas não existe, mas existem línguas. A abstração linguística só existe para finalidades específicas e teóricas:

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas. (BAKHTIN, 1988, p. 96)

As categorias de plurilinguismo e polifonia não são da mesma natureza que o dialogismo, uma vez que o caráter dialógico é um fundamento da linguagem, antes mesmo de ela entrar no universo estético:⁷

⁷ Contudo, parece-nos que o conceito de plurilinguismo permite maior aproximação com o dialogismo, ainda que a polifonia tenha em sua base a concepção dialógica da linguagem, pois, essa categoria tem uma definição condizente com a realidade de qualquer discurso: nenhum discurso dirige-se diretamente ao seu objeto.

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* (...); nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*. (TEZZA, 2003, p. 232, grifo do autor)

Tezza (2003) aponta outra questão a ser considerada: não podemos incorrer na falácia de nos inserirmos em uma discussão valorativa que julga o texto polifônico de Dostoiévski melhor ou pior que outros textos de natureza monológica. Para Tezza, o que deve direcionar a leitura é o reconhecimento de que são discursos de natureza diferente:

É preciso ter em mente aqui que se trata de *dois planos teóricos*, o da natureza da linguagem e o da realização estética. A ignorância desses dois planos, mais a confusão profunda entre categoria técnica e índice axiológico, levaria a considerar, por exemplo, que *A morte de Ivan Ilitch*, uma obra de substância monológica (nos termos bakhtinianos) da primeira à última linha, seria uma obra menor. (2003, p. 233, grifo do autor)

Tezza vai mais longe e afirma que o conceito de polifonia é uma categoria não reiterável:

O conceito de polifonia é uma categoria não reiterável; apesar de toda a aposta de Bakhtin no que ele chama de “novo gênero romanesco”, ele mesmo não conseguia encontrar (isso 40 anos depois, em 1974), mais do que dois ou três exemplos de romance polifônico, citando mais obras filosóficas que literárias, Camus em particular. Profundamente imerso no seu projeto da década de 20 de criar uma “filosofia moral”, Bakhtin investe Dostoiévski das qualidades que ele buscava numa linguagem capaz de dar conta do “ser-evento”, sem transformá-lo no objeto abstrato de uma consciência única. Note-se que ele nunca mais vai usar essa categoria; nas obras dos anos 30 e 40, a “polifonia” desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de “plurilinguismo”. (2003, p. 231)

A polifonia tem uma aplicabilidade singular que restringe a utilização em qualquer texto. “Geni e o Zepelim” não pode ser entendida como discurso polifônico. A autoconsciência do herói não é objeto de representação, mas certa crítica social direcionada pelo autor-criador. Não há equipolência de vozes, mas sobreposição da voz autoral sobre as outras.

As canções de Chico Buarque – principalmente as desse período – têm, em grande parte, um cunho crítico e político. Tanto o é, que ele se auto-exilou certo período na Itália, teve canções interditas, teve que responder ao DOPS, enfim, a vida do compositor foi fortemente marcada por um período de constante vigilância e perseguição.

O caráter monológico do discurso de Chico não está unicamente vinculado às intenções autorais, mas também motivado pelo momento histórico e pela relação que esse sujeito mantém com a língua. Dessa relação com a língua, surge um discurso marcado por referências literárias e uma extensa rede de figurativizações que constituem certa organicidade. Em “Geni e o Zepelim”, fica clara a existência de um dialogismo com outros textos como o conto “Bola de Sebo”, de G. de Maupassant (2001), e com a própria Bíblia sagrada.

Isso é marcado pela relação discursiva ainda que com ressalvas entre a figura de *Geni* como o “cordeiro que redime a cidade” e a figura de Cristo. Com relação ao conto de Maupassant, *Geni* é usada pela cidade para conseguir a liberdade e o perdão para essa mesma cidade. No conto do literato francês, Bola de Sebo é usada da mesma forma para que o comandante alemão libere a carruagem para os nobres franceses seguirem viagem.

Além disso, o discurso de Chico retoma alguns discursos relativos à moralidade. O coro que canta “Joga pedra na Geni” retoma, por exemplo, aspectos do período de “caça às bruxas” e da Inquisição. Nessa retomada discursiva, o autor-criador se posiciona em favor de seu herói para, dessa forma, questionar esses outros discursos.

Gramsci afirma que

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político [...]. (2000, p. 15)

As canções de Chico representam aspectos ideais da esquerda política brasileira nas décadas de 60/70. As letras são, quase sempre, marcadas por um caráter de denúncia à repressão política e cultural que se opera no Brasil no período de Ditadura Militar. O compositor tem a função de classe específica de proporcionar à esquerda um modelo discursivo com o qual ela se identifique. Há uma espécie de troca: os ideais esquerdistas servem como matéria-prima ideológica para a produção de Chico que, por sua vez, constrói um lugar discursivo veiculador dos ideais da esquerda política.

As constantes retomadas de textos literários anteriores, a relação das canções com ideários marxistas e socialistas e o caráter militante do discurso buarqueano incitam a pensar na figura do compositor como sujeito que exerce a função social de tentativa de unificação daqueles que se encontram alijados do poder. De acordo com Ferroni,

Toda a realidade é como um corpo destinado a mover-se em direção desse evento “novo : e precisamente por ser concebida assim, como um corpo orgânico, requer, em cada setor, um processo de unificação, de “união não apenas política, mas também moral e cultural. (2007, p. 12)

Esse caráter crítico vinculado às canções de Chico aliado a um momento histórico de constante repressão constitui-se como importante estimulante para a construção de um discurso monológico que tem, dentre outras funções, a de conferir unicidade à esquerda nacional. Não que todos os discursos monológicos sejam construídos sobre condições históricas iguais, mas em Chico isso deve ser considerado.

Todo discurso é produzido em um período histórico. O fato de Dostoiévski ter produzido o romance polifônico não é casual. O próprio Bakhtin ressalta essa relação entre sujeito, história e língua:

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. (1997, p. 19)

Existe uma relação entre a produção do romance polifônico e o processo de progressão do capitalismo na Rússia. Essa historicidade também confirma a inviabilidade de se dizer que todo discurso é polifônico, uma vez que Bakhtin (1997) elabora o conceito em uma condição histórica determinada.

A monologia das canções pode ser pensada sob a ótica de outras categorias como o plurilinguismo, evidente na canção e em qualquer discurso. Tal conceito permite entender a forma como Chico vincula aspectos sociais ao discurso musical por meio da análise sistemática dos jargões populares, palavrões, enfim, das várias formas estratificadas da língua em consonância com o ritmo musical cadenciado e variado. Por isso a presença constante de heróis do cotidiano representados pelo compositor: Geni, Pedro, o anônimo de “Construção (1971), o malandro, enfim, uma série de personagens que integram o universo artístico buarqueano.

Não é fácil colocar os “pingos nos is quando se trata da obra bakhtiniana. Os textos de Bakhtin e seu Círculo são bastante dispersos e foram publicados fora da ordem cronológica no Brasil. Além disso, o Círculo de Bakhtin não passou pelo

movimento estruturalista e tem uma forte base filosófico-fenomenológica. Com relação ao estruturalismo, não há um rigor terminológico na obra dos russos. Talvez porque não se preocupassem tanto com o rigor operacional. Com relação à base filosófica, isso dificulta na medida em que temos de olhar com um “filtro” os textos de Bakhtin para não submeter sua teoria a homogeneizações redutoras.

Conclusão

A natureza dialógica da linguagem impulsiona o trabalho de Bakhtin e seu círculo na medida em que se constitui como alicerce para outras categorias. A dialógica possibilita o estudo de diversos campos como o estético, o filosófico e o linguístico. Diante da importância dessa categoria, propusemo-nos a discutir outra categoria derivada do conceito de dialogismo, mas que possui outras conotações. Tal categoria insere-se no campo da filosofia estética de Bakhtin.

Muito se tem discutido em trabalhos de linguística, literatura, entre outros sobre a noção de polifonia em Bakhtin. Se, por um lado, o volume de trabalhos divulga e confere um lugar de importância ao pensamento bakhtiniano, por outro lado, corre-se o risco de simplificar seu pensamento. Sob essa perspectiva, nosso trabalho importa como lugar de discussão sobre o conceito de polifonia frente ao seu contrário, a monologia.

Enunciados como: “a consciência é polifônica”, “todo discurso é polifônico”, ou ainda, “a palavra é polifônica” são comuns nos estudos linguísticos e literários. Generalizações desse tipo, quando fundamentadas nos postulados bakhtinianos, são passíveis de questionamento, pois carecem de rigor epistemológico. Concordamos que várias leituras sobre o conceito são possíveis e que nosso trabalho é só mais uma leitura entre várias, mas, ainda assim, é difícil concordar com as afirmações generalizantes acima mencionadas.

Além da extensão do conceito de polifonia a todo discurso, existe ainda o hábito de equiparação entre essa categoria e outras como plurilinguismo e o próprio dialogismo. Assim, o discurso seria tanto polifônico como plurilíngue e dialógico. Postular a equivalência entre os conceitos descarta a singularidade de cada um deles e desconsidera certa hierarquia. A arquitetura de Bakhtin, portanto, parte de um conceito geral – o dialogismo – para, a partir daí, constituir categorias específicas que se estratificam na medida em que se inserem em campos particulares.

Não acreditamos em uma hierarquia em um sentido valorativo (negativo), que trataria um conceito como melhor ou pior que outro. Entendemos hierarquia no sentido de que há uma espécie de percurso descontínuo em que o pensamento bakhtiniano se especializa. Dessa forma, uma categoria filosófico-fundamental serve como ponte para pensar formas de organização discursiva específicas, como o campo de visão estética de um autor.

Para compreender a especificidade do conceito de polifonia, partimos da caracterização de seu oposto, a monologia. Nossa reflexão teve como ancoragem a canção “Geni e o zepelim”, de Chico Buarque, na qual observamos a relação autor-herói como determinante do caráter monológico desse enunciado. O “autor deixa seu lugar empírico e é entendido como lugar extraposto, ou seja, é a consciência a partir da qual “enxergamos as outras.

A relação autor-herói é marcada por trocas valorativas, ou seja, o autor-criador dialoga-polemiza com os valores presentes no universo de seu herói. Não podemos nos esquecer de que, para Bakhtin (2003), não existe enunciado neutro. Nos enunciados analisados, apreendemos uma tensão entre o universo dos heróis e o universo do autor-criador. No entanto, essa “tensão apresenta-se a partir de um único lugar de uma única consciência”, a consciência autoral.

Essa é, a nosso ver, a condição para tomarmos os enunciados como pertencentes a um universo estético monológico e, dessa forma, pensar um possível lugar para o conceito de polifonia dentro do arcabouço bakhtiniano. As canções (enquanto enunciados verbais) atendem mais profundamente a um propósito crítico-social e, dessa forma, os heróis são constituídos como imagens visualizáveis muito mais que como seres autoconscientes com os quais o centro valorativo dialoga.

O contexto ditatorial influencia profundamente a constituição do universo artístico-musical buarqueano e, nesse sentido, talvez possamos “justificar a acentuação da crítica em detrimento da “constituição do herói como um outro dialogável”. O compromisso com a denúncia de certos acontecimentos da conjuntura sócio-político-cultural tais como: censura cultural, torturas físicas, cassações políticas, entre outros, é o foco da canção.

A repressão política, portanto, participa do universo buarqueano monológico. A canção está assentada em valores constituídos sócio-culturalmente e é como crítica a tais valores que ela se constitui.

A crítica, no universo buarqueano, está ligada à função orgânica desempenhada pelo compositor nas décadas de 60/70. Sob essa perspectiva, Chico

representa o modelo gramsciano e, em certa medida, sartreano de intelectual que confere unicidade a um grupo específico de camada social: a esquerda.⁸

Foi-nos caro, portanto, entender que dialogismo e polifonia não são conceitos homogeneizáveis. O fato de canções constituírem-se como dialógicas não implica que sejam polifônicas, pois o ponto de partida para a constituição de um conceito é distinto do outro, ou seja, o dialogismo implica relação entre diferentes valores e discursos; sem essa relação é impossível construir o discurso, pois, no momento em que um discurso emerge, ele já encontra outros e responde a eles. Daí Bakhtin (2003) propor que todo discurso, no momento de sua emergência, é, em si, uma resposta a outros.

No que tange à polifonia, não basta inter-relação discursiva. Há uma transposição de campos que coloca esse conceito em um âmbito distinto do dialogismo. A polifonia é uma das possíveis extensões do dialogismo na medida em que o polifônico é uma forma especial de diálogo, ou seja, um diálogo equipolente, mas é preciso entender que o discurso polifônico está ligado ao campo de atividade estética. Além disso, ele se assenta na relação estética fundamental, qual seja a relação entre autor-criador e herói. Desconsiderar essas “pré-condições” reduz o conceito e o transporta para outros campos, isto é, faz com que ele se torne outro.

A polifonia reflete uma espécie de “socialismo utópico”, segundo o qual a revolução do proletariado aboliria a opressão burguesa e colocaria os homens em “pé de igualdade”. Essa “equipolência de consciências” é observada por Bakhtin (1997) no romance dostoiévskiano máxima do gênero democrático e, portanto, representativo de uma possível configuração política, em que se “abole” a “consciência objetificadora”.

Não traçamos nossa argumentação no sentido de determinar a inferioridade (ou não) dos discursos monológicos em relação ao polifônico. Tampouco pretendemos comparar Chico Buarque e Dostoiévski. O foco foi pensar uma análise de alguns enunciados/canções buarqueanos para pensar o estatuto do conceito de polifonia em Bakhtin (1997). Assim, muito além do julgamento, está a reflexão sobre a singularidade, ou seja, o questionamento das homogeneizações, ou, para retomarmos Gregolin (2006), do “fetiche teórico”.

Operamos um deslocamento relativo à leitura generalizante sobre conceito de polifonia. A reflexão epistemológica leva-nos a evitar certos clichês como os

⁸ Não apenas no sentido de partido político, mas também no sentido de uma esquerda ideal, como lugar de todos aqueles que não concordavam com as práticas autoritárias e repressivas do regime militar.

que mencionamos acima. Assim, nem todo discurso é polifônico, nem a consciência ou a palavra. Além disso, esse conceito não se equivale ao dialogismo ou ao plurilinguismo, pois ocupa um lugar específico no pensamento de Bakhtin (1997).

Se for para trabalhar com a idéia de que todo discurso é marcado por várias vozes, então que se aplique o dialogismo ou o plurilinguismo, mas não a polifonia, que não se reduz ao contingente vocal. Talvez a etimologia da palavra (polifonia = muitas vozes) deixe muitos pesquisadores tentados a fazer do conceito uma espécie de “coringa teórico.

Re-ler Bakhtin sob a ótica do conceito de polifonia leva-nos a retomar sua versatilidade como literato e como filósofo. Destacamos a importância filosófica de algumas idéias de Bakhtin, para pensá-lo de forma menos operacional. Importante ressaltar que ele não foi um estruturalista e que suas categorias relativas ao campo artístico-literário vinculam-se, de certa forma, às idéias filosóficas do jovem Bakhtin, preocupado com a ética e com ser-evento-único.

KOGAWA, João Marcos Mateus. The Bakhtin s architecture: fundamentos about the notion of polyphony. **Revista do Gel**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 191-208, 2009.

ABSTRACT: *The reflection of M. Bakhtin and his followers leads to important questions for the linguistic and literary area. The concepts that form the theorist universe of this Russian group enable us to investigate different kinds of discourses. We analyze the constitution of the concept of polyphony developed in the text: Problems of Dostoievsky s poetics as an aesthetic category in relation with the linguistic philosophy (dialogic nature of language) of Bakhtin. We have briefly reflected on the song “Geni e o Zepelim” of Chico Buarque to understand this discourse as monologic. The theoretical and methodological procedure allows us to relate to some theorist maxims such as: “the conscience is polyphonic” or “every discourse is polyphonic. Polyphony is not only characterized by the coexistence of many voices. It is the form of coexistence of voices that lead Bakhtin to conclude that Dostoievsky is a polyphonic author. The polyphonic novel is a discursive place where the characters make up a collection of voices that equally dialogue. There is no overlapping of one voice on another, despite the author being the organizing center of the relationship between the characters.*

KEYWORDS: *Polyphony. Bakhtin s followers. Chico Buarque. Author.*

Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9.ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1988.
- BUARQUE, C. Geni e o Zepelim. Intérprete: Chico Buarque. In: _____. **A ópera do malandro**. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. Faixa 2.
- _____. O Malandro nº 2. Intérprete: João Nogueira. In: _____. **A ópera do malandro**. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. Faixa 10.
- _____. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Phillips, 1971. Faixa 2.
- _____. Pedro, Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: _____. **Chico Buarque de Holanda: Vol. 1**. São Paulo: RGE, 1966. Faixa 9.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo: as idéias do Círculo de Bakhtin**. 2.ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- FERRONI, G. **Gramsci e os modelos intelectuais no século XX**. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.acesa.com/gramsci/>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2007.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere: vol. 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- GREGOLIN, M. R. F. V. Bakhtin, Pêcheux, Foucault: singularidades, espelhamentos. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAUPASSANT, G. de **Bola de sebo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- SARTRE, J. P. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e os formalistas russos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.