

Quem disse o quê? Polifonia e heterogeneidade em coro dialógico

Beth Brait*

Resumo

Neste artigo, o objetivo é sinalizar a dimensão polifônica da linguagem, conforme projetada pelos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito do escritor Fiodór Dostoiévski, indiciada em vários textos e acolhida como importante contribuição à leitura contemporânea das relações eu/outro e suas formas de presença nos textos. Os conceitos de polifonia, heterogeneidade, vozes, alteridade e relações dialógicas podem ser surpreendidos em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2. ed. 1963) e em textos anteriores, primeira edição (1929), e “À guisa de comentário” e “Esboço de reformulação de PPD” (década de 1960). Tanto o funcionamento da polifonia quanto o da heterogeneidade, que necessariamente a constitui, serão observados na canção “Cinema novo”, de Caetano Veloso. Se nem sempre as formas de mobilização das vozes de outrem constituem polifonia, no sentido bakhtiniano, isso não significa que a heterogeneidade não possa ser surpreendida, de maneira clara, explícita, ou mesmo implícita, em diferentes tipos de texto.

Palavras-chave: Polifonia. Heterogeneidade. Discurso artístico e não artístico. Canção brasileira.

A palavra usada entre aspas, isto é, sentida e empregada como palavra do outro, e a mesma palavra (como alguma palavra do outro) sem aspas. As gradações infinitas no grau de alteridade (ou assimilação) entre as palavras, as suas várias posições de independência em relação ao falante. As palavras distribuídas em diferentes planos e em diferentes distâncias em face do plano da palavra do autor.

Bakhtin

Tendo, por isso, notado quanto essas semelhanças me desgostavam, William tornava-as mais notadas, arremedando-me com prodigiosa habilidade. Copiava-me os gestos e as palavras; imitava minha maneira de vestir, meu andar, meus modos e, enfim, nem sequer minha voz lhe havia escapado, não obstante o seu defeito. Não podia imitar meu tom alto, mas o timbre e a entonação eram idênticos. *Quando eu falava baixo, sua voz dir-se-ia o eco da minha.*

William Wilson, Edgar Allan Poe

* Professor Associado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem/LAEL da Universidade Católica de São Paulo; Universidade de São Paulo; CNPq. E-mail: bbrait@uol.com.br

Data de submissão: julho de 2010. Data de aceite: julho de 2010

Considerações iniciais: *Quem disse o quê?*

Compreender um texto significa, na perspectiva da análise dialógica do discurso e de um pesquisador nela inserido, descrever, analisar e interpretar formas de produção e construção de sentidos, considerando a inerente vocação semiótico-ideológica das produções textuais, aí incluída a esfera em que se insere. No caso da canção “Cinema novo”, de Caetano Veloso, escolhida para a discussão de um conceito central no pensamento bakhtiniano – *polifonia* –, assim como sua constitutiva heterogeneidade, estamos diante de um trabalho difícil de ser compreendido, na medida em que foi tecido a partir de citações verbais e musicais, que dependem do conhecimento prévio do leitor ou de uma pesquisa minuciosa. É o conjunto de citações, harmoniosa e criativamente organizadas do ponto de vista da sintaxe e da semântica textual e discursiva, que constitui a narrativa poética coesa, muito bem estruturada, da qual muitas vozes participam para compor e fazer desfilar, em ritmo de samba que tem um enredo, sem ser samba-enredo, um rico panorama estético, histórico e social brasileiro.

Letra e música oferecem-se como duas vozes em harmoniosa tensão que, ao instaurar vozes, reconstituem uma fatia da história do país, constroem e produzem sentidos, efeitos de sentido, sugestões sobre a articulação estética e política, tônica do momento evocado.

Assim sendo, seria possível dizer que estamos diante de um texto polifônico, no sentido apresentado por Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*? Ou a heterogeneidade incontestável seria uma maneira inteligente, criativa, de o compositor expor sua posição, reinando soberano como aquele que instaura vozes para construir sua fala em resposta a enunciados que circulam sobre o tema abordado? As vozes são sujeitos dos discursos ou objetos da fala do *maestro narrador*?

Para responder a essas perguntas, é necessário aproximar-se da materialidade verbo-musical da canção, observando suas estratégias linguísticas, enunciativas e discursivas, os discursos que aí circulam e os sujeitos que a constituem e por ela são constituídos. Essa é a tarefa da parte final deste artigo. Entretanto, se o foco é *polifonia* e *heterogeneidade*, dimensionamento do estatuto das vozes que arquitetam o conjunto, o pesquisador deve esclarecer, de imediato, o lugar de onde *ouvirá* a canção, entendendo que os conceitos de polifonia e heterogeneidade têm merecido destaque em várias teorias, possibilitando o enfrentamento e a compreensão, na linguagem e pela linguagem, da constituição múltipla dos sujeitos e das inúmeras formas assumidas por meio da inalienável relação eu/outro. Pelas especificidades, nem os termos podem ser considerados sinônimos nem as teorias podem ser tomadas umas pelas outras. Assim, neste artigo, os dois conceitos-guia serão compreendi-

dos, conforme trabalhados em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin.

O primeiro passo, portanto, é, esclarecendo a posição teórico-metodológica assumida, sinalizar, mais uma vez,¹ a compreensão de *dimensão polifônica da linguagem*, conforme projetada pelos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito do escritor Fiodór Dostoiévski. Esse empreendimento implica o acolhimento de textos que, anteriores ou posteriores, circulam ao redor de *Problemas da poética de Dostoiévski*, edição publicada em 1963. No Brasil, esses trabalhos podem ser encontrados na coletânea *Estética da criação verbal*² e na quarta edição brasileira de *Problemas da poética de Dostoiévski*³ (PPD), assim designados: “Reformulação do livro de Dostoiévski”/ “Esboço de reformulação de PPD”, “PPD A guisa de um comentário”, “Apontamentos de 1970-1971”. É a partir desses textos teóricos que o funcionamento dessas duas dimensões da linguagem – heterogeneidade e polifonia (presença e/ou ausência) – será observado na canção “Cinema novo”, de Caetano Veloso, considerado mais especificamente sob a dimensão linguístico-discursiva, embora a dimensão musical, constitutiva da canção como um todo e sinalizada em alguns momentos, reitere as conclusões a respeito de polifonia e heterogeneidade.

Polifonia e heterogeneidade em coro dialógico: Bakhtin e Dostoiévski

Polifonia é um conceito forte e importante para as teorias e análises do texto e do discurso. Muitas delas o delinearam com rigor, permitindo sua mobilização na perspectiva linguística, enunciativa e discursiva. No pensamento bakhtiniano, polifonia assume características específicas, apreendidas e definidas a partir dos estudos empreendidos por Mikhail Bakhtin em relação à obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Elaborada nos anos 20 do século passado, quando exposta em *Problemas da obra de Dostoiévski* (1 ed. 1929), e reorganizada nos anos 60 do mesmo século, quando do aparecimento de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2. ed. renomeada, 1963), apresenta-se como categoria produtiva, constantemente retomada, transformada, subvertida e/ou expandida, de acordo com a perspectiva teórica e/ou metodológica que a acolhe. Hoje, para o leitor interessado em linguagem, em Ciências Humanas, PPD é uma obra essencial para o conhecimento da gênese do conceito de romance polifônico, alteridade, heterogeneidade, vozes, polifonia, gênero, diferenças entre diálogo e dialogismo. A história da *construção* dessa dimensão da linguagem está mapeada em vários trabalhos.

A primeira edição *Problemy tvorches-tva Dostoevskogo / Problemas da obra de*

*Dostoiévski*⁴ data de 1929 e encontra-se, na íntegra, em *Obras Reunidas*.⁵ A segunda, *Problémi Poétiki Dostoiévskovo / Problemas da poética de Dostoiévski*, corrigida, ampliada e com novo título, data de 1963.⁶ No que se refere à segunda edição, única conhecida no Ocidente, foi em 1961 que Bakhtin decidiu retomar o livro de 1929, realizando algumas notas preparatórias a essa nova *versão*. Para conhecimento desses apontamentos, o leitor brasileiro deve consultar “Reformulação sobre o livro de Dostoiévski”.⁷

Esse *projeto da obra PPD* alinha, ao longo de vinte páginas, objetivos declarados de reformular o capítulo sobre o enredo em Dostoiévski, destacando a participação especial da aventura, da sátira menipeia, da concepção do espaço e da praça, da festa, do jogo, do conflito, assim como a concepção inovadora da posição do autor e do terceiro no diálogo. E é por essa perspectiva que a questão da polifonia já se anuncia como centro da análise. Bakhtin vai *anotando/assinando* que a consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, mas permite a ele entrar em *relações dialógicas*.⁸ É importante observar que não são simplesmente as *palavras do outro* o que Bakhtin destaca, mas a *consciência do outro* e o processo dialógico estabelecido pelas formas de relação *eu/outra*.

Considera, em função desse diferencial, que Dostoiévski destrói o antigo plano de representação do mundo, substituindo-o pelo caráter dialógico do autor

que interroga, provoca, responde, numa postura que jamais abafa a voz do outro. Muitos dos temas presentes nas narrativas dostoiévskianas, os quais alimentam essa tese, vão sendo registrados para futuro desenvolvimento. Esse é o caso da ideia de fronteira, de limiar de consciências, do papel do capitalismo na criação da consciência solitária, da ampliação do conceito de consciência e sua natureza dialógica, da questão da voz, da ideologia e do homem, da confissão, do *eu-para-si* e do *eu-para-o-outro*. Nesse percurso, a estrutura da obra que redundaria em *PPD* é imaginada: nascimento de uma nova forma de romance, incorporando o problema da linguagem e do estilo, com destaque para a análise das obras e suas especificidades na construção de um gênero específico: o *romance polifônico*.

A partir desse estudo, e de sua realização na edição de 1963, um aspecto, apontado logo no início da obra, interessa de perto a este trabalho, na medida em que se liga diretamente ao tema da polifonia. Na introdução de *PPD*, Bakhtin afirma:

Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico* [...]. Descobrir essa inovação *fundamental* de Dostoiévski por meio da análise teórico literária é o que constitui a tarefa do trabalho que oferecemos ao leitor.⁹

Existe nesse trecho introdutório uma insistência de que o trabalho tratará, especificamente, da forma artística inovadora que caracteriza Dostoiévski,

denominado pensamento artístico de tipo *polifônico*, cuja importância, segundo Bakhtin, “ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética europeia”.¹⁰ É, portanto, a questão da *polifonia* o elemento central de *PPD* que, segundo o autor, foi abordada de maneira insuficiente mesmo por críticos que souberam reconhecer as particularidades da poética do autor de *Crime e castigo*.

Por outro lado, e para confirmar a dimensão polifônica como elemento central desse trabalho de Bakhtin, um salto para o momento da recepção de *PPD* demonstraria essa tese. Dentre os vários críticos que na época se pronunciaram sobre *PPD*, dois deles, Vasilievskaya e Myasnikov,¹¹ insistiram na originalidade do conceito de polifonia apresentado pela obra, destacando o valioso ponto de vista polifônico sobre o mundo, o qual permite, segundo eles, que *muitas ideias e diferentes ideologias sejam criadas lado a lado no interior de um único texto*.

Depois da necessária introdução, o conceito de polifonia vai sendo paulatinamente construído ao longo de cada um dos capítulos. No primeiro, intitulado “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”, Bakhtin explicita a tese que irá defender para, de maneira enfática, diferenciar-se da fortuna crítica existente sobre Dostoiévski. Para tanto, constrói uma espécie de contexto, com a finalidade de situar o leitor na discussão, preparando-o dialogicamente para a perspectiva que apre-

sentar. Dentre as várias observações, é possível sublinhar algumas, ligadas diretamente à questão da polifonia. A primeira diz respeito ao fato de que

a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*¹² (os itálicos são do autor).

Essa tese implica a ideia de que Dostoiévski criou um novo tipo de romance, um gênero romanesco, denominado “romance polifônico”, o qual não se subordina a nenhum esquema histórico-literário existente: todos os elementos de sua estrutura são determinados pela tarefa de *construir um mundo polifônico* e um *herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor do romance*. A personagem não é *apenas* objeto do discurso do autor, mas *sujeito desse discurso*.

Bakhtin destaca alguns críticos que ao menos *sondaram* essa peculiaridade artística de Dostoiévski, vislumbrando o novo tipo de romance, reconhecendo a polifonia, a luta entre vozes ideológicas, a inconclusibilidade. Considera-os leitores sensíveis aos princípios básicos de

uma cosmovisão em que o “eu” do outro é afirmado não como objeto, mas como sujeito. É o caso de Vyatcheslav Ivánov, Sergei Askóldov, Leonid Grossman, Otto Kraus, Vassili Komaróvitch, Boris M. Engelgardt, A. V. Lunatcharsky, Valeri Ja Kirpótin, Victor Chklovski. Embora reconheça o mérito desses críticos, Bakhtin conclui que nenhum explorou até as últimas consequências as peculiaridades de construção desse romance multiplanar, despojado da costumeira unidade monológica.

Os textos que constituem o panorama crítico vão sendo costurados com elementos que sinalizam a perspectiva bakhtiniana de linguagem, não somente seu interesse por literatura e poética. Isso fica patente em vários momentos desse primeiro capítulo, mas especialmente no trecho em que Bakhtin se refere às *relações dialógicas*, fenômeno que, em outro capítulo, será tratado como o objeto da *translinguística*, ou do que hoje se poderia chamar de “análise dialógica do discurso”:

De fato, o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens. *O romance polifônico é inteiramente dialógico*. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.¹³

O segundo capítulo, intitulado “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”, trata da personagem, ou do herói, como aparece em algumas traduções,¹⁴ e tem por objetivo desenvolver três aspectos relacionados à tese de Bakhtin a respeito da peculiaridade de Dostoiévski: (i) *a relativa liberdade e independência da personagem e de sua voz no plano polifônico*; (ii) *a colocação especial das ideias no plano polifônico*; (iii) *os novos princípios de conexão que formam o todo do romance*.

O acompanhamento dessa reflexão permitirá ao leitor conceber um importante ângulo da *polifonia* bakhtiniana. Ao observar o texto literário, Bakhtin sugere determinados aspectos que podem ser estendidos à linguagem *comum*. Esse é o caso, por exemplo, do conceito de *herói* que, num primeiro momento pode parecer exclusivo do texto artístico. Entretanto, ao conceder ao herói certa autonomia em relação ao autor, encarnando o *outro-sujeito*, não o *outro-objeto*, Bakhtin extrapola os limites da ficção para ganhar o mundo da linguagem e sua constituinte dialogicidade ética.

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*. Sendo o campo de visão determinado pela personagem, ele vai circunscrever, por exemplo, a *angustiante autoconsciência*.

cia de um *funcionário* e não o funcionário em si, em sua imagem integral. Dessa perspectiva, a *imagem integral* torna-se impossível. O mesmo vai acontecer com o mundo exterior que se transfere do campo de visão do autor para o da personagem. A *autoconsciência* como dominante, como traço fundamental da narrativa polifônica, estende-se para o todo.

Com esse forte pressuposto, Bakhtin vai percorrendo as narrativas dostoiévskianas tomando a *autoconsciência* como dominante na construção da imagem da personagem, a qual, por si mesma, decompõe a unidade monológica do mundo artístico. É muito importante para o leitor – linguista, analista de discurso, estudioso de literatura – acompanhar o raciocínio que desembocará no conceito de *polifonia*, a partir das obras de Dostoiévski que estão sendo analisadas. As análises constituem janelas que vão se abrindo pouco a pouco, para que o leitor possa espiar os contornos da polifonia e alinhar as paisagens que se descortinam. Portanto, esse conceito fundamental não está dado previamente, de forma a ser aplicado aos textos escolhidos. Ao contrário, é a obra de Dostoiévski que leva Bakhtin à concepção de *romance polifônico* e às peças que formam sua arquitetura. Sem as leituras dos textos de Dostoiévski, entretanto, sem o contato direto com as narrativas que encaminham Bakhtin ao conceito de *romance polifônico* e, em última análise, de *polifonia*, o leitor de *PPD* se perderá

na construção teórica aparentemente abstrata e sem fundamento concreto, mesmo quando Bakhtin junta e puxa todos os fios para a relação indissolúvel entre vida e linguagem.

A consequência do tratamento dialógico recebido pelo herói é que a palavra do autor se constitui como *palavra sobre alguém presente*, que escuta e responde, participa como agente do discurso, não como simples objeto do mundo do autor. A palavra do autor é dialogicamente orientada para o herói, é discurso sobre o discurso: ele não fala do herói, mas com o herói. Há, portanto, uma relativa autonomia dos heróis no limite da ideia artística, na medida em que a consciência do criador está presente de forma ativa, dialógica, participante do construto das vozes, da polifonia.

Com as características básicas do herói e da nova posição do autor, o leitor, ao final do capítulo, tem um primeiro desenho de polifonia enquanto método artístico, diferenciada tanto do relativismo (só os heróis teriam a palavra) como do dogmatismo (o autor seria dono da palavra do herói), que, por diferentes caminhos, excluem todo diálogo.

Até aqui, incluindo-se também o terceiro capítulo, intitulado “A ideia em Dostoiévski”, o leitor de *PPD* se defronta com material suficientemente explorado para construir o entendimento de *polifonia*, *vozes*, *diálogo entre consciências*, *gênero polifônico*, *herói*, conceitos que, em certo sentido, valem tanto para as especificidades da obra de Dostoiévski

como para a natureza dialógica do discurso em geral. Esses aspectos, que o grande escritor russo conseguiu captar e representar em suas obras e que Bakhtin persegue com afincos, estão reiterados no quarto capítulo, “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, uma das importantes inclusões feitas à edição de 1963.

Mais um traço marcadamente bakhtiniano pode ser detectado nessa etapa de PPD: a construção, rastro-atrás, de uma tradição para as manifestações de linguagem, mesmo as mais criativamente novas como é o caso do romance polifônico. Bakhtin faz importantes considerações sobre o gênero, válidas tanto para os gêneros literários, como para qualquer outro, recupera as fontes do *romance polifônico*, situando-as no final da Antiguidade Clássica e no Helenismo, focalizando o cômico-sério, interligado ao folclore carnavalesco, à cosmovisão carnavalesca, caracterizado pelo novo tratamento dado à realidade, à *atualidade viva*. A linha carnavalesca, onde se insere a variedade que conduz à obra de Dostoiévski, é denominada variedade *dialógica*, sendo recuperada pela descrição minuciosa de dois gêneros – o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia* –, que, conjuntamente, preparam as condições para o aparecimento da polifonia e para seu apogeu em Dostoiévski.

Construída a tradição do *gênero polifônico*, Bakhtin passa a analisar textos que constituem microcosmos do universo dostoiévskiano, obras-chave

que comprovam o renovar de uma tradição: *Bobok*, *Sonho de um homem ridículo*, *Ela era doce*, *Memórias do subsolo*, *Uma anedota ordinária* e os romances *Crime e castigo*, *O idiota*, *Os demônios*, *O adolescente*, *Os irmãos Karamazov*. A conclusão desse capítulo reafirma a ideia de que, por todas as razões apresentadas, Dostoiévski está ligado a uma tradição que prepara a polifonia, desde o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*, passando por Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Diderot, Balzac, Victor Hugo, cabendo-lhe assumir o auge desse processo, criando a autêntica narrativa polifônica.

Se nos quatro capítulos anteriores a construção da ideia de polifonia, plurivocalidade, alteridade, eu/outro esteve diretamente ligada ao romance polifônico de Dostoiévski e à tradição que o abriga e possibilita, o quinto e último capítulo, “O discurso em Dostoiévski”, apresentará um significado especial para os estudos do discurso em geral e, conseqüentemente, de polifonia, alteridade e heterogeneidade. Dividido em quatro itens – “Tipos de discurso em Dostoiévski”, “O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski”, “O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoiévski”, “Diálogo em Dostoiévski” – esse capítulo, que estava incluído na edição de 1929, reitera o Bakhtin filósofo da linguagem. Antes de detalhar especificidades do discurso de Dostoiévski, como anunciam os subtítulos, o autor expõe *Algumas observações metodológicas*

prévias, apresentando um aspecto que merece destaque por ser fundamental à compreensão do que se denomina *alteridade constitutiva* (quer do sujeito, quer da linguagem).

Partindo do pressuposto de que as *relações dialógicas* são o verdadeiro objeto dos estudos da linguagem, Bakhtin realiza um minucioso *exame do discurso do ponto de vista de suas relações com o discurso do outro*. Com a finalidade de apresentar as formas de presença do outro no discurso, considera, inicialmente, o discurso bivocal, o emprego ambíguo do discurso do outro como o principal objeto de sua preocupação. Dessa perspectiva, faz uma classificação detalhada dos diversos tipos de bivocalidade: *estilização, paródia, skaz*,¹⁵ *diálogo, polêmica velada, discurso polêmico interno, dialogismo velado, polêmica aberta, réplica*.

Ao definir o *discurso duplamente orientado* como sendo aquele em que o autor inclui o discurso do outro em seu plano, em seu projeto discursivo, recupera essa marca no discurso artístico, mas mostra que esse procedimento é inerente à fala, à condição discursiva do homem, que, entre outros homens, dialoga de maneira contínua, avaliativa, tensa, transformadora:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais [...]. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso

discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.¹⁶

Nesse caminho, o autor articula essas características à prosa, especialmente ao romance, destacando a concepção de *palavra* que rege seus estudos: sempre considerada em sua existência viva, *na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra*.¹⁷ Esse conjunto de reflexões sobre o discurso permite a continuidade da análise de Dostoiévski sob luzes inovadoras para os estudos da linguagem em geral e para a compreensão da prosa literária como instância privilegiada para a captação e representação do dialogismo, da polifonia, da tensão de vozes que, na fronteira entre eu/outro, constituem sujeito e linguagem num *universo de valores*. Isso significa que a análise *estilístico-dialógica* dos fenômenos produzidos por palavras e acentos de outrem na consciência e no discurso do herói, refratadas linguisticamente em *ressalvas, repetições, palavras atenuantes, variadas partículas e interjeições*, estão, segundo Bakhtin, necessariamente ligadas a mundos sociais específicos e têm em comum: “[...] o cruzamento e a interseção de duas consciências, de dois pontos de vista, de duas avaliações em cada elemento da consciência e do discurso,

em suma, a interferência de vozes no interior do átomo.”¹⁸

Problemas da poética de Dostoiévski visa, portanto, à caracterização do discurso polifônico, da polifonia, das formas de presença da *alteridade*, do *outro* como constitutivo do discurso. Nele, como apontam vários críticos,¹⁹ Bakhtin abordou, dentre muitos outros, aspectos ligados à interação individual/social, autor/herói, cultura/civilização, possibilidades/impossibilidades do diálogo, permitindo diferentes abordagens e interpretações. O leitor de *PPD*, que para entender essa importante obra deverá ler cuidadosamente e com prazer as obras de Dostoiévski, pode tomar como exemplar, para a construção da complexidade e amplitude das particularidades do *outro* na perspectiva do pensador russo, *O duplo* ou *O sósia*, texto em que, segundo Bakhtin,

*cada palavra está dialogicamente decomposta, em cada palavra há uma interferência de vozes [...]. já existe o embrião do contraponto: este se esboça na própria estrutura do discurso*²⁰ e a particularidade da consciência e do discurso [...] *atinge uma expressão extremamente marcante e nítida como em nenhuma das outras obras de Dostoiévski*²¹ [...]. Esse princípio de combinação de vozes é mantido em toda a obra posterior de Dostoiévski, porém de forma de complexificada e aprofundada²².

É nas minúcias estilístico-discursivas, no enunciado concreto, que Bakhtin vai buscar e sinalizar os aspectos que marcam a presença/ausência e a entonação de cada uma das vozes, as *consciências* em conflito, a tensão, os planos de diluição/demarcação de fronteiras. Se,

num nível especulativo ou psicanalítico, a explicação poderia vir da fragmentação patológica de uma identidade, de uma consciência, do ponto de vista da criação artística é a costura da linguagem, a sutileza da trama dos fios que dará concretude ao herói e seus desacertos fatais. Que leitor, diante de um drama humano tão grande, tão cruel como o de Goliádkin, protagonista de *O sósia*, poderá baixar os olhos e prestar atenção às marcas gráficas, ou seja, à pontuação, às diferenças de fontes (itálico, normal) e outros aspectos verbais aparentemente sem importância? Da perspectiva da análise dialógica, entretanto, são justamente essas marcas, acopladas a outros elementos, que possibilitam, num mesmo e fragmentado sujeito, a presença, a ambiguidade, a tensão das vozes. Nesses momentos, as reticências presentes no texto, por exemplo, constituem um dos elementos que expõem as *réplicas antecipáveis do outro*.

Bakhtin alerta, portanto, para a materialidade das fronteiras instáveis, incluindo aí as existentes entre a narração e o discurso da personagem. O resultado é uma construção *bivocal* dissonante, cujos fenômenos concomitantes contribuem para tornar muito sutis e quase imperceptíveis as transformações, as passagens. Para isso colaboram o uso das aspas, as réplicas desagregadas, que passam do diálogo interior de Goliádkin para a narração, a fusão dissonante de réplicas, a ausência de aspas em palavras que as exigiriam para a identifica-

ção do *falante*, as reticências separando narração e discurso interior, o contínuo diálogo interior de três vozes, as pausas marcadas por reticências.

Mesmo com a declaração de Bakhtin de que as vozes só se tornam plenamente autônomas nos romances, ou seja, que a polifonia ainda não encontrou sua forma plena em *O sósia*, a leitura dessa narrativa e sua interpretação no capítulo “O discurso em Dostoiévski” ajudam a entender em que Bakhtin se diferencia de outros excelentes críticos e o que significa *outro* e *polifonia* em suas reflexões. Ele examina muito de perto a materialidade da linguagem, suas sutilezas e a forma como a relação eu/outro, a condição de alteridade da linguagem adere ao homem, à sua situação existencial, histórica, social. E esse cuidado metodológico pode servir tanto aos estudiosos do discurso artístico como aos que se dedicam a outros tipos de linguagem.

Nunca é demais lembrar que a leitura de *O sósia* é imprescindível, com ou sem as lentes bakhtinianas. Entretanto, sem se furtar à reflexão intelectual e às grandes emoções proporcionadas por Dostoiévski nesse texto, o leitor, estudioso da linguagem, deve se ater à magnífica e dolorosa cena da ponte, momento em que Goliádkin defronta-se com seu outro. Sem dúvida, essa metáfora do conceito de *outro*, *polifonia*, *alteridade*, *dialogismo*, *heterogeneidade*, traduz a essência do pensamento bakhtiniano, via Dostoiévski, sem se limitar a ele.

Superoutro: escutar/ver/ser o quê?

Da consistente teoria bakhtiniana sobre polifonia, heterogeneidade, vozes em suas múltiplas formas de imbricar linguagem e vida, expor valores, ideologias em confronto, consciências em harmonia ou dissonância, passamos à tentativa de compreensão de um texto que se estrutura a partir da costura de múltiplas e diferenciadas vozes: “Cinema novo,” de Caetano Veloso, aqui apreciado como letra de canção.

Para responder às questões coladas na introdução deste artigo é necessário, pelo viés bakhtiniano, ouvir e olhar a canção de perto, com lupa, desfrutando suas belezas, sua capacidade de instaurar o mundo e, ao mesmo tempo, sua capacidade de criar astúcias textuais e discursivas.

Cinema novo

(Caetano Veloso/ *Tropicália 2*, 1993)

O filme quis dizer “Eu sou o samba”
A voz do morro rasgou a tela do cinema
e começaram a se configurar
visões das coisas grandes e pequenas
que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: Deus e o diabo, vidas secas,
os fuzis
Os cafajestes, o padre e a moça, a grande
feira, o desafio
Outras conversas,
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil
A bossa nova passou na prova
nos salvou na dimensão da eternidade
porém aqui embaixo “A vida mera metade
de nada”

nem morria nem enfrentava o problema
 Pedia soluções e explicações
 E foi por isso que as imagens do país desse cinema
 Entraram nas palavras das canções
 Entraram nas palavras das canções
 Primeiro foram aquelas que explicavam
 E a música parava pra pensar
 Mas era tão bonito que parasse
 Que a gente nem queria reclamar
 Depois foram as imagens que assombravam
 E outras palavras já queriam se cantar
 De ordem e desordem de loucura
 De alma a meia-noite e de indústria
 E a Terra entrou em transe
 E no sertão de Ipanema
 Em transe eh, no mar de monte santo
 E a luz do nosso canto e as vozes do poema
 Necessitaram transformar-se tanto
 Que o samba quis dizer
 O samba quis dizer: eu sou cinema
 O samba quis dizer: eu sou cinema
 Aí o anjo nasceu, veio o bandido meteo-
 rango
 Hitler terceiro mundo, sem essa aranha,
 fome de amor
 E o filme disse: Eu quero ser poema
 Ou mais: Quero ser filme e filme-filme
 Acossado no limite da garganta do diabo
 Voltar a Atlântida e ultrapassar o eclipse
 Matar o ovo e ver a vera cruz
 E o samba agora diz: Eu sou a luz
 Da lira do delírio, da alforria de Xica
 De toda a nudez de índia
 De flor de macabéia, de asa branca
 Meu nome é Stelinha é Inocência
 Meu nome é Orson Antonio Vieira conselhei-
 ro de pixote
 Superoutro
 Quero ser velho de novo eterno, quero ser
 novo de novo
 Quero ser Ganga bruta e clara gema
 Eu sou o samba viva o cinema
 Viva o Cinema Novo.

Como começar a compreensão? Para
 um leitor/ouvinte interessado unicamen-
 te em desfrutar a canção, o texto flui sem

qualquer necessidade de explicar suas
 formas de construir o universo significa-
 tivo. Para o analista, entretanto, que se
 colocou questões sobre heterogeneidade
 e polifonia, a pesquisa se faz necessária
 desde o título, momento em que a canção
 indicia, por superposição, o movimento
 estético cinematográfico denominado
 Cinema Novo. O analista pode recorrer
 a várias fontes para saber que Cinema
 Novo foi um movimento estético de
 vanguarda que buscou desenvolver te-
 máticas nacionais, mostrar o homem do
 povo na tela e, segundo o diretor e crítico
 Davi Neves, pode ser definido como “a
 poesia do real, da crueza, do drama, da
 pobreza, da infelicidade”. Surgido na dé-
 cada de 1960, tinha o objetivo de mudar
 o curso da história, marca registrada de
 um momento em que cultura e política
 se uniram. Com esse ideal, traduzido na
 frase “uma câmera na mão e uma ideia
 na cabeça”, atribuída a Glauber Rocha,
 o Cinema Novo produziu obras sobre as
 disparidades brasileiras, por meio de
 narrativas ousadas e de uma estética
 realista e inovadora.

De posse desse conhecimento sinteti-
 zado na bivocalidade do título, o leitor/
 ouvinte vai enfrentar a maneira como
 essa canção conta a história do Cinema
 Novo, invocando essa forma específica de
 fazer cinema, dando *voz* ao filme, *teste-*
munha ocular, e invocando outras vozes
 com as quais dialogou ou incorporou,
 caso de diferentes gêneros de canções,
 a fim de *configurar/visões das coisas*
grandes e pequenas/que nos formaram

e estão a nos formar/Todas e muitas. E nesse percurso/pesquisa, depara-se com os dois primeiros versos que afirmam: “O filme quis dizer: ‘Eu sou o samba’/A voz do morro rasgou a tela do cinema.”

A canção inicia-se como narrativa comentada, na qual, de imediato, o narrador, não identificado explicitamente, mas que pode ser entendido como o *compositor*, o *cantor*, o *autor*, introduz uma primeira voz. Com a afirmativa “O filme quis dizer”, a voz narrativa, com a finalidade de interpretar o projeto discursivo dos filmes que constituíram o movimento Cinema Novo, traz para dentro da canção, em discurso direto, a voz do filme que afirma: “Eu sou o samba”.

Essa afirmação, que parece contraditória – é filme ou samba? –, é na verdade uma citação dentro da citação do narrador: a canção de Caetano, assim como o filme, incluem a voz de outra canção. Trata-se de “A voz do morro”, do cantor e compositor carioca Zé Ketí (1921-1999), datada de 1955, cantada por Jorge Goulart com arranjo do maestro Radamés Gnattali, cujo último verso é “Essa melodia de um Brasil feliz”. Além de grande sucesso na época, “A voz do morro” foi incluída na trilha sonora do filme *Rio 40 graus* (1955), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado a obra inspiradora do Cinema Novo.

No primeiro verso, portanto, entabula-se o forte diálogo entre filme e canção, tema central desse *samba-enredo*, música que canta e conta, incluindo várias vozes que se entrecruzam, se espelham e

se explicam: a da canção “Cinema novo”, que se propõe a explicar o movimento Cinema Novo, sua relação com outras artes, com um determinado momento brasileiro; a do Cinema Novo, movimento cinematográfico que se identifica com o samba, enquanto *voz do morro*, voz popular; a voz do morro, do povo, trazida a público pelo samba e pelo cinema.

No segundo verso, a voz narrativa, a canção “Cinema novo”, dando continuidade à história, faz uma avaliação metafórica que define a relação entre morro, canção e cinema – “A voz do morro rasgou a tela do cinema” – e explicita a forte atuação desse cinema em relação à cultura brasileira, à sociedade, à articulação arte e política. Esses elementos formadores de um dado momento da cultura brasileira, por sua vez, vão ser dados a partir da enumeração de filmes produzidos pelo Cinema Novo, numa sintaxe perfeitamente integrada à voz narrativa, mas que, ainda que em letras minúsculas, indicia filmes da década de 1960: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, 1964; *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos, 1963, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos; *Os fuzis*, Ruy Guerra, 1964; *Os cafajestes*, Ruy Guerra, 1962; *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1965, baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade; *A grande feira*, de Roberto Pires, produzido por Glauber Rocha, 1961, rodado na Feira de Meninos, de Salvador, que hoje não existe mais, referência ao ciclo baiano do Cinema Novo (1956-1962).

Essas vozes-filmes só são ouvidas/reconhecidas se o ouvinte perceber a estratégia por conhecer os filmes ou por via de uma pesquisa. Do contrário, soam como simples enumeração, componentes de períodos compreensíveis, mas não tomados em sua bivocalidade. Para torná-las realmente vozes autônomas, expondo consciências sociais e individuais, constituindo *outros-sujeitos*, é necessário ver e ouvir, no sentido bakhtiniano de polifonia, cada um desses filmes. Na canção, eles foram invocados e citados pela voz narrativa, num brilhante jogo *nomes comuns/nomes próprios*, espécie de esconde/mostra, em função dos propósitos da canção. De fato, amplificam a voz dominante (a da canção/do cancionista), que objetiva mostrar, homenagear, fazer ver o papel do Cinema Novo na cultura brasileira, no que diz respeito à consciência política e estética do país, especialmente nos anos sessenta do século passado.

Essa estratégia de invocação de vozes de maneira estratégica, do ponto de vista linguístico, enunciativo e discursivo, centrada na bivocalidade, será a tônica da canção, qualificando e convocando os ouvintes a reconhecer, pelas linguagens mobilizadas, a função social e estética de duas formas de fazer cultura e que tiveram, e continuam tendo, grande importância social: a música e o cinema. Nessa etapa, a enumeração termina com o *desafio*, que não parece (embora possa ser) nome de filme. Aqui há um importante fenômeno de misturas de vozes (a narrativa e a de um possível filme), numa espécie de simulado discurso

indireto-livre que constitui conclusão da voz narrativa sobre o conjunto apresentado e, ao mesmo tempo, coloca-se como elemento de coesão, forma de introduzir *outras vozes* ligadas ao Cinema Novo. Não mais a *voz*, como nos primeiros versos, mas a possibilidade de interação de vozes: *conversa*, forma de recuperar “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”, outros movimentos artísticos representativos da identidade brasileira daquele momento. Também há aí a implicação de *consciências* estéticas e políticas em relação a determinado momento da vida brasileira. Esse aspecto amplia a condição de diálogo como espinha dorsal dessa criação, ao mesmo tempo em que explicita a relação vida e arte, discurso e momentos históricos, assunção da prosa (*conversa*) pela poesia (*canção*).

Para isso, a voz narrativa introduz outro movimento importante da cultura brasileira, agora musical, que tem como uma das características aproximar a canção da conversa: a Bossa Nova. Ao destacar sua universalidade, sua eternidade, seu reconhecimento internacional, também aponta para sua bivocalidade constitutiva. Fazendo uma espécie de crítica, articula o positivo a uma face negativa no que se refere à relação arte/vida: A bossa nova passou na prova/nos salvou na dimensão da eternidade/porém aqui embaixo “A vida mera metade de nada”/nem morria nem enfrentava o problema/Pedia soluções e explicações”. O *narrador* assume a conversa, declara o valor estético desse importante movimento musical, mundialmente reco-

nhecido, mas acrescenta, pelos termos *porém* e *aqui em baixo*, uma espécie de crítica à ausência de dimensão social e política do movimento, muito próximo, temporalmente, do Cinema Novo, e, ao mesmo tempo, distante da perspectiva social assumida por ele.

Em seguida, e em função da conversa cinema/canção e da situação brasileira, que “Pedia soluções e explicações”, dá continuidade à narrativa, fazendo a articulação entre o cinema engajado e a música: “As imagens do país desse cinema entraram nas palavras das canções.” Nesse momento, atentando-se para a música, não apenas para a letra, ouve-se a conjugação de dois gêneros dentro do espaço enunciativo da canção, a quem o narrador *dá voz*, do ponto de vista musical, e *comenta*, do ponto de vista da letra. De um lado, o ritmo de “escola de samba”, de “samba enredo”, de forma a fazer ouvir a canção que assume a voz popular, que entra na avenida expondo uma história, explorando a bivocalidade carnavalesca. A esse som eufórico mistura-se a provável referência às canções de protesto: “E a música parava pra pensar/ Mas era tão bonito que parasse/ Que a gente nem queria reclamar.” O jogo linguístico musical articula novamente várias vozes: ao mesmo tempo em que a escola desfilava abertamente na avenida (voz captada apenas na música), a canção de protesto se fazia às escondidas, refletindo sobre o “aqui em baixo, mera metade de nada”, representado pelos anos difíceis do final da década de 1960.

Na sequência, exatamente como num desfile da escola de samba, mais uma ala adentra a canção/avenida, conduzida pela voz narrativa: “Depois foram as imagens que assombravam/E outras palavras já queriam se cantar/De ordem e desordem de loucura”, em clara referência não a imagens das canções ou do cinema, mas à realidade em que ordem, desordem e loucura se misturam como metonímia de ações políticas e reações dos brasileiros. É pela voz do título dos filmes, enumerados a partir de uma sintaxe que novamente joga com nomes próprios como se fossem comuns, misturados a trechos de canções, referências literárias e históricas, que o momento é situado, quase em ritmo de transe, recuperado pela música: “De alma à meia noite, e a terra entrou em transe/e no sertão de Ipanema/em transe é no mar de monte santo.”

E aí se reconhece *Terra em transe*, de Glauber Rocha, 1967, filme que faz referência direta à situação brasileira que levou à ditadura militar, o qual se configura como parábola da história do Brasil de 1960 a 1966; a sugestão do verso “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, da canção “Perseguição – O sertão vai virar mar”, de Glauber Rocha e Sérgio Ricardo, popularizada na música “Sobradinho”, de Sá e Guarabira, e que, por sua vez, refere-se à profecia atribuída a Antônio Conselheiro, aspecto que remete à Guerra de Canudos, a Monte Santo, município bahiano ligado à Guerra dos Canudos e à obra *Os sertões*, de

Euclides da Cunha. São vozes que, sem dúvida, apontam para a heterogeneidade da identidade nacional brasileira.

Nesse ponto, luz e som entram em fusão, apontando, como acontece ao longo do samba, para mais de uma significação: “E a luz do nosso canto e as vozes do poema/Necessitaram transformar-se tanto/Que o samba quis dizer/O samba quis dizer: eu sou cinema/ Aí o anjo nasceu, veio o bandido meterorango; Hitler terceiro mundo, sem essa aranha, fome de amor.” Novamente, a descrição das características desse diálogo entre as artes, específico de um determinado momento da história do Brasil, acontece por meio da citação, da invocação não totalmente explícita, mas que o leitor atento às estratégias de construção das vozes percebe via filmes: *O anjo nasceu*, filme de 1969, dirigido por Júlio Bressani, que ficou vários anos censurado; *O bandido meteorango* provável referência ao filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*, de 1968; *Hitler terceiro mundo*, filme de José Agripino de Paula, comédia de 1986; *Sem essa aranha*, filme de Rogério Sganzerla, de 1970, que inspirou a música “Que coisa”, de Caetano Veloso; *Fome de amor*, filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1968.

É preciso notar ainda que nesse ponto a voz narrativa se apresenta, incluindo-se explicitamente no diálogo, por meio da expressão “nosso canto”, qualificando, sem modéstia, o canto como *luz* associada a poema.

Nessa tentativa de as artes dos momentos delineados conversarem e compartilharem identidades estéticas e

sociais, linguagem e consciência, mais uma vez a voz cinematográfica se faz ouvir: E o filme disse: “Eu quero ser poema”/Ou mais: “Quero ser filme e filme-filme”. Novamente a explicitação se dá por meio da introdução de títulos de filmes na sintaxe narrativa, permitindo ao ouvinte atento escutar as vozes evocadas: *Acossado*, filme de Jean-Luc Godard, de 1960, roteiro de Jean Luc-Godard e François Truffaut; *Limite*, de Mário Peixoto, 1931; *Garganta do diabo* *Cold Creek Manor*, filme de americano de 2003, dirigido por Mike Figgis. Sem dúvida, a enumeração refere-se a clássicos do cinema nacional e estrangeiro de todos os tempos, os quais poderiam ser designados como filmes-filmes, verdadeiros poemas da arte cinematográfica. Mas esse gesto, que poderia ser separatista, *elitista*, remetendo unicamente ao “filme cabeça”, aos frequentadores de cinematoteca, é articulado a “Voltar a Atlântida e ultrapassar o eclipse/Matar o ovo e ver a vera cruz”, pontuando um momento de reavaliação da tradição cinematográfica brasileira, sem xenofobia, assumindo a brasilidade como ampla, marcada pelo genuinamente nacional, popular e pelo estrangeiro sofisticado: Atlântida, Companhia Cinematográfica que a partir de 1941 lota os cinemas; *O eclipse*, filme de Michelangelo Antonioni, de 1962; Cinematográfica Vera Cruz ao fim da década de 1940; *O ovo da serpente*, filme de Bergman de 1977.

No jogo das vozes, é a vez do samba se pronunciar, protagonista de o *ala* que, nesse momento, adentra a avenida/canção, associando-se à identidade do

filme: “E o samba agora diz: “Eu sou a luz”. É por meio da mesma estratégia de citação de nomes de filmes que o narrador caracteriza esse momento, simulando falar unicamente de várias mulheres e diferenciadas, de nudez, de castigo, de inocência. E o ouvinte atento reconhece, na fluente e bivocal sintaxe, os filmes, incluindo os que têm sua fonte na literatura: *A lira do delírio*, filme brasileiro de 1978, do gênero drama, dirigido por Walter Lima Júnior, com músicas originais de Paulo Moura; *Xica da Silva* filme brasileiro, dirigido por Carlos Diegues em 1976, com Zezé Motta e Walmor Chagas nos papéis principais; *Toda a nudez será castigada*, filme de 1973, dirigido por Arnaldo Jabor, baseado na peça de teatro homônima de Nelson Rodrigues (1965); *Índia, a filha do sol*, filme do diretor Fábio Barreto, 1982, baseado no conto de Bernardo Élis, com música de Caetano Veloso. *Dona flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, de 1976, baseado na obra homônima de Jorge Amado. Macabéia, personagem da *Hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977), e *A hora da estrela*, filme de 1985, de Suzana Amaral; *Asa branca – um sonho brasileiro*, filme de Djalma Limongi Batista, 1980; *Stelinha*, filme dirigido por Miguel Faria Jr, roteiro de Rubem Fonseca, 1990; *Inocência*, filme de 1983, dirigido por Walter Lima Jr. e baseado no livro de mesmo nome, de Visconde de Taunay.

Concluindo essa narrativa, a voz do samba, a canção, em fusão com a luz/cinema, expõe-se em sua face múltipla, sua heterogeneidade esteticamente

constituída e declara sua identidade: “Meu nome é Orson Antonio Vieira conselheiro de pixote/Superoutro/Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo/Quero ser Ganga bruta e clara gema/Eu sou o samba viva o cinema/viva o cinema novo.” À moda de um retrato de Picasso, a identidade se faz a partir de um clássico diretor de cinema, Orson Well, do padre e drande escritor de sermões, Antonio Vieira, do protagonista da guerra de Canudos e da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de *Pixote, a lei do mais fraco*, filme brasileiro de 1981, dirigido por Hector Babenco. Esses traços que emolduram a face estão sintetizados no magnífico termo “Superoutro”, referência à antiga e prestigiada forma de fazer cinema – super oito – e ao processo anatropofágico de relação eu/outro, cor das vozes invocadas na canção que fala e deixa falar, descortinando “visões das coisas grandes e pequenas/que nos formaram e estão a nos formar”.

Para que o ouvinte/espectador possa captar o jogo de linguagens/consciências exposto na canção, permitindo que as vozes sejam inteiramente ouvidas, as citações devem ser compreendidas como metonímias de eventos estéticos e sociais que, de fato, fizeram-se e fazem-se ouvir e ver. A prova dessa histórica resistência estética, híbrida, polifônica, está no desejo final do samba/luz, expresso em primeira pessoa: “Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo/Quero ser Ganga bruta. Ganga bruta e clara gema/ Eu sou o samba viva o cinema/viva o cinema novo”. Aqui ainda o ouvinte reconhece um filme de 1933,

Ganga bruta, que consagra o cineasta brasileiro Humberto Mauro, mas o que houve, de fato, é a voz da canção, em primeira pessoa, homenageando o cinema e, numa derradeira bivocalidade, evocando o cinema novo, com minúscula, ou seja, o cinema que se faz hoje.

A canção “Cinema novo” estabelece um diálogo entre o cinema e samba, bossa nova, samba-enredo, poema e prosa literária, com a finalidade de contar/cantar uma parte da história do Brasil, tecida artisticamente, assim como particularidades das estéticas que a eternizam. Constrói-se basicamente pela citação de títulos de filmes, trechos de canções, personagens e referências históricas e literárias, assumindo a forma de uma narrativa com sintaxe no mínimo bivocal, perfeita, com coesão e coerência, aparentando, por vezes, a enumeração caótica. Está, sintagmaticamente, tecida por um contador/cantador múltiplo que, ao mesmo tempo em que apresenta a história de um certo Brasil, compõe a sua face heterogênea, sua identidade artística, histórica, tecida por discursos que o identificam com a imagem da cultura polifônica de seu país.

Who said what? Polyphony and heterogeneity in dialogical chorus

Abstract

This paper aims at signaling the polyphonic dimension in language, as per Mikhail Bakhtin's writings on the works of Fiodór Dostoiévski – studies found in many texts and considered invaluable contributions to contemporary

readings of the I/other-relationship and the means by which these appear in the texts. Concepts of polyphony, heterogeneity, voices, otherness, dialogical relations may be found not only in the second edition of *Problems of Dostoiévski's Poetics* (1963), but also in previous texts, as is the case of the first edition (1929) and “For the sake of commenting” and “Reformulation sketch for PDP” (1960s). Both the carrying out of polyphony, and that of heterogeneity – which is necessarily a component of the former – will be objects of investigation in a song written by Caetano Veloso: *Cinema Novo*. If the means by which the voices of others are mustered do not always constitute textual and discursive polyphony in Bakhtinian sense, this does not mean that heterogeneity may not be clearly found – whether in explicit or implicit terms – in different types of texts.

Key words: Polyphony. Heterogeneity. Artistic and non-artistic discourse. Brazilian song.

Notas

- ¹ Na obra *Bakhtin Dialogismo e polifonia* (BRAIT [Org.], 2009), dediquei um capítulo ao estudo de *problemas da poética de Dostoiévski*. Alguns aspectos, com modificações, são aqui retomados, considerando-se que a constituição do conceito de polifonia, no sentido bakhtiniano, está constituído especificamente nessa obra.
- ² BAKHTIN, M., 2003.
- ³ BAKHTIN, M., 2008.
- ⁴ BAKHTIN, 1929.
- ⁵ BAKHTIN, 1996.
- ⁶ Para maiores detalhes, sobre particularidades dos dois textos, consultar Brait, 2009, p. 45-72.
- ⁷ BAKHTIN, 2003, p. 337-357; 2008, p. 318-338.
- ⁸ *Relações dialógicas* é o conceito que aparece em PPD como objeto da metalinguística ou translinguística, disciplina que deveria ser criada para estudo do discurso, segundo proposta de Bakhtin, e que, sem dúvida, está delineada, oferecendo-se como a gênese do que hoje denominamos Análise dialógica do Discurso.

- ⁹ BAKHTIN, 2008, p. 1.
¹⁰ BAKHTIN, 2008, p. 1.
¹¹ EMERSON, 2003.
¹² BAKHTIN, 2008, p. 4-5.
¹³ BAKHTIN, 2008, p. 47.
¹⁴ BAKHTIN, 1984, p. 47-78; Bajtín, 1986, p. 73-115.
¹⁵ Em nota, o tradutor brasileiro, Paulo Bezerra, apresenta a definição de *skaz*: “Tipo específico de narrativa estruturado como narração de uma pessoa distanciada do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotada de uma forma de discurso própria e *sui generis*”. (BAKHTIN, 2008, p. 211).
¹⁶ BAKHTIN, 2008, p. 223.
¹⁷ BAKHTIN, 2008, p. 232.
¹⁸ BAKHTIN, 2008, p. 2242.
¹⁹ Ver TIHANOV, 2000, 165-215.
²⁰ BAKHTIN, 2008, p. 222.
²¹ BAKHTIN, 2008, p. 253.
²² BAKHTIN, 2008, p. 242-263; p. 295. DOSTOIÉVSKI, 1962, p. 198-339; 1963, p. 287-387.

Referências

BAKHTIN, M. Problems of Dostoevsky's Art. In: *Problems of Dostoevsky's poetics*. Ed. and trad. Caryl Emerson. Introd. C. Booth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1984. p. 275-281. (Appendix I – “Three Fragments from the 1929 Edition”).

_____. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: *Estética da criação verbal*. 4. ed. trad. e introdução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 337-357.

_____. Adendo 1: PPD. À guisa de comentário. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. trad. e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 311-317.

_____. Adendo 2: esboço de reformulação de PPD. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. trad. e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 318-338.

_____. Toward a reworking of the Dostoevsky Book (1961). In: *Problems of Dostoevsky's poetics*. Ed. and trad. Caryl Emerson. Introd. C. Booth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1984. p. 283-302.

_____. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*. Leningrado: Priboi, 1929.

_____. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo / Problemas da obra de Dostoiévski*. Obras reunidas em 7 volumes. Moscou: Rússkii Slovari, 2000 [1929]. v. 2. p. 5-175.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. amp. e rev., trad. e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. trad. e introdução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O duplo*. Trad. de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. (Obras completas)

_____. O sócia. Trad. Vivaldo Coaracy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

EMERSON, Caryl. Editor's preface. In: BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Trad. de Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. XXIX-XLIII.

_____. *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

TIHANOV, Galin. Dostoevsky. In: *The master and the slave*. Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time. New York: Oxford University Press, 2000. p. 165-215.

VELOSO, Caetano. Cinema novo. In: *Tropicália II*, 1993.