

FIGURAÇÃO DA OUTRIDADE NA DINÂMICA DIALÓGICA DE *ÓPERA DOS MORTOS*

Gabrielle da Silva Forster*

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o romance do escritor mineiro Autran Dourado intitulado *Ópera dos Mortos*, no intuito de verificar de que forma a questão da alteridade se insere nessa obra e que estratégias estilísticas utilizadas pelo autor apontam para a desarticulação do binarismo eu/outro, no qual o último termo sempre acaba por ser encarcerado e limitado. Para isso, buscar-se-á relacionar a estrutura barroca que perpassa toda a tessitura do texto com a dinâmica dialógica e polifônica da referida obra, pois a conciliação dessas duas formas na composição ficcional permite um encontro fecundo entre ética e estética.

Palavras-chave: alteridade; *ópera dos mortos*; polifonia.

ABSTRACT

The present work tries to analyze *Ópera dos Mortos*, a novel by Autran Dourado, a writer born in Minas Gerais, in order to investigate the way the issue about the Otherness is represented in the text as well as the stylistic strategies employed by the author which point out to a disruption of the binary category self/other in which the latter term usually becomes secluded and limited. By so doing, the baroque structure that runs across the composition of the text will be related to the dialogical and polyphonic dynamic of the novel, as the conciliation of these two forms allows a fecund encounter between ethics and aesthetics.

Keywords: otherness; *ópera dos Mortos*; poliphony.

* Doutoranda em Estudos Literários pela UFSM. Mestre em História da Literatura pela FURG. babiforster@ig.com.br

A questão da alteridade figura no universo contemporâneo como uma das problemáticas mais urgentes a nos exigir reflexão. Atualmente, nos encontramos todos imersos num mundo globalizado, no qual as fronteiras estão diluídas e as culturas mutuamente imbricadas, o que acentua a interconexão entre distintas visões de mundo. No entanto, embora nesse espaço, que Guy Debord intitula “Sociedade do espetáculo” – pelo fato de a imagem ter se tornado central e as relações inter-humanas serem mediatizadas por imagens – a diversidade do mundo seja aproveitada pelo mercado, o outro ainda naufraga como estrangeiro. Como todo discurso pressupõe relações de poder, como já bem observou Foucault, a emergência de posicionamentos atuais em relação à temática da alteridade mostra que ainda há asserções que reservam ao outro uma posição periférica, caso contrário essa reflexão deixaria de fazer sentido, pois a igualdade já estaria naturalizada como algo inerente às condições sócio-históricas. É por isso que esta discussão se mostra extremamente pertinente.

No âmbito da mencionada reflexão, a teoria e a crítica contemporânea se desdobram em algumas vertentes de estudo, cujas vias de abordagens aparecem sob títulos como Estudos Culturais, Multiculturalismo, Teoria Crítica Feminista, *Queer Theory*. Embora cada uma delas focalize a figuração de determinada alteridade – mulheres, negros, colonizados, homossexuais – todas se conectam ao problematizar a configuração do outro nas relações com o eu biológico e/ou com o nós cultural e coletivizado. Além disso, a principal contribuição dessas pesquisas é iluminar o jogo de poder que há por trás do binômio identidade/alteridade, redimensionando assim a ótica por meio da qual se compreende o outro e indicando novos caminhos para a relação que há muito tem se mostrado opressora e intolerável, posto que esta, geralmente, repercute na brutalidade da violência, tanto física quanto psicológica. Novos olhares que ultrapassem a artificialidade dos clichês é o que essas correntes de pensamento têm desvelado.

Entre as constantes que encontramos nesses estudos é importante considerar, primeiramente, a premissa de que a identidade se constitui pela diferença, ou seja, o sujeito se define pela imagem que o outro emite dele e porque ele vê no outro a diferença que faz com que ele seja ele e não o outro. Essa posição é recorrente nos estudos que abordam a questão da outridade e entre os autores que a explicitam poderíamos citar Eric

Landowski, quando este afirma que o outro “não é apenas o dessemelhante – o estrangeiro, o marginal, o excluído [...] É também o termo que falta” (LANDOWSKI, 2002, p.XII). Na mesma linha de pensamento se coloca a indicação de Stuart Hall, teórico geralmente mencionado nos trabalhos que se propõem a discutir a relação conflituosa entre identidade e alteridade. De acordo com ele:

Toda a identidade tem, à sua ‘margem’, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo ‘identidade’ assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2009, p.110). *Grifo meu.*

Nesse sentido, compreende-se que a identidade se define pela negatividade¹, ou seja, sou eu porque não sou o outro. Sendo assim, não se pode pensar a identidade sem levar em consideração a relação intrínseca que ela estabelece com a alteridade, pois “assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (SILVA, 2009, p.75). Então, como fazer para que a relação entre ambas deixe de ser uma separação excludente, que relega o outro à margem e o coisifica? Ou que através de uma prática, na qual o preconceito oculta-se mascarado, é permitida a inclusão do outro, mas uma inclusão ilusória, pois o outro só é aceito desde que ele seja assimilado, ou seja, se transforme no mesmo. Para que isso se torne possível é importante, antes de propor qualquer alternativa, reconhecer que a identidade, e conseqüentemente a alteridade, não são dadas objetivamente, como algo pronto, natural e imutável, mas construídas socialmente, pois como afirma Kathryn Woodward, que também indica a relação intrínseca inerente ao binômio:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la

¹ “A alteridade seria, então, o meio necessário (enquanto negatividade) do reconhecimento do próprio sujeito como consciência de si” (HERMANN, 2006, p.73).

(e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles; [...] eu/outro (WOODWARD, 2009, p.39-40).

Dentro dessa configuração classificatória, o eu e o outro não são verdades imanentes, absolutas, mas constructos sociais², nos quais estão sempre imbricadas relações de poder. Além disso, essa forma de classificar os sujeitos em binômios redutores não leva em consideração que a identidade não é fixa, estável, centrada, mas processual. E nisto insiste Stuart Hall, ao abordar a questão da identidade, mostrando que esta não pode mais ser compreendida, como o foi no período do Iluminismo³, dentro de uma concepção de sujeito como cogito cartesiano, essência, e sim, como processo, que se move ao longo do tempo e de acordo com novos agenciamentos que vão sendo produzidos. Como aponta Kathryn Woodward, Stuart Hall “argumenta em favor do reconhecimento da identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez da oposição binária [...] Ele sugere que, embora seja construída por meio da diferença, o significado não é fixo” (WOODWARD, 2009, p.28). Além disso, a homogeneidade na qual se pretende incluir os sujeitos como grupo, seja na categoria de orientais, de homossexuais ou de emigrantes, por exemplo, não passa de uma ilusão mecanicista, pois há inúmeras peculiaridades que se inter-relacionam de diversas maneiras no seio dessas coletividades, configurando-as como heterogêneas.

Ao reconhecer que as identidades “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que do signo de uma unidade idêntica” (HALL, 2009, p.109) fica fácil compreender porque o discurso que se faz em torno do outro geralmente recorre para defini-lo aos rótulos e aos estereótipos. Essa forma de categorizá-lo é uma estratégia para dominá-lo, reduzi-lo, limitá-lo nas grades do estigma que o encerra, impedindo-o de transcender esta imagem simplificadora. Como “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido a nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2009, p.17) são “os discursos e os sistemas de representação” que “constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos

² Note o que diz Tomaz Tadeu da Silva: “a identidade e a diferença tem que ser ativamente produzidas [...] somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais” (SILVA, 2009, p.76).

³ Sobre esta questão ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

quais podem falar” (WOODWARD, 2009, p.17). No entanto, a produção desse significado, que se apoia em estratégias de poder, não coloca as oposições binárias em relação de igualdade, ao contrário exalta e glorifica um dos elementos para desvalorizar o outro, justificando a posição periférica que relega a ele, “seja em termos biológicos, seja em termos sociais” (LANDOWSKI, 2002, p.14).

Sendo assim, ao reconhecer que identidade e diferença dependem uma da outra, mas que o que as separa não é um fenômeno natural e sim uma construção social em prol do poder, alguns estudiosos indicam a interação com a ética e com a estética como possibilidade de ampliar nossa visão do outro e de nós mesmos. No âmbito dessa perspectiva, “a ética necessita da arte para nos prevenir do próprio aprisionamento em conceitos rígidos e estereotipados e da própria insensibilidade com as pretensões do outro” (BREDELLA *apud* HERMANN, 2006, p.74). No intuito de desarticular essa situação de desigualdade que faz com que um grupo situado dentro do paradigma dominante oprima e desrespeite, em muitos graus, o que (des)considera como outro, a arte pode funcionar como força motriz que impulsiona a novas compreensões e que ilumina o fato de que ser o outro ou ser o nós não passa de uma classificação efetuada de determinado ponto de vista. No trajeto de nossa identidade processual não permanecemos o mesmo. Ao longo do caminho e até mesmo dos dias, há que se reconhecer que o outro nos habita, nos atravessa, nos torna outros de nós mesmos. Permite-nos evoluir, agenciarmo-nos de maneiras diversas.

Mas como a arte, em especial a literatura, que é o objeto que nos interessa aqui, pode fazê-lo, em sua composição formal? Como a resposta só pode ser dada por determinada obra e na consideração de sua especificidade, o presente artigo pretende analisar o romance do escritor mineiro Autran Dourado, intitulado *Ópera dos Mortos*, no intuito de verificar de que forma a questão da alteridade se insere nessa obra e que estratégias estilísticas utilizadas pelo autor apontam para a desarticulação do binarismo, no qual o outro sempre acaba por ser encarcerado e limitado.

Muitas são as vertentes de análise que o referido romance possibilita; o que podemos verificar nas distintas formas de abordagem deste texto pela crítica acadêmica. Entre estas poderíamos citar a dimensão mítica e/ou trágica que a tessitura do texto

reverbera; a representação do sujeito feminino ou do patriarcado; a estrutura barroca já indicada metaficcionalmente pelo narrador no primeiro bloco; os possíveis diálogos intra e intertextual; a engrenagem polifônica⁴ da obra e também a figuração da identidade e da alteridade no referido texto. Todos esses elementos indicados pela crítica são componentes importantes do romance autraniano e, por isso mesmo, não podem ser ignorados em qualquer análise que se proponha a dar conta da composição de sua obra. Portanto, alguns deles serão inevitavelmente mencionados nesta análise, cuja originalidade consiste, não em observar um aspecto ainda não mencionado nos estudos sobre *Ópera dos mortos*, mas na diferente articulação que se sugerirá entre eles.

A alteridade figura-se literariamente no referido romance autraniano, não de maneira específica, o que equivale a dizer que ela não representa a problemática resultante da afirmação de determinado grupo (definido socialmente) perante outro, rejeitando-o por pressupor-se melhor. Nesta não visualizamos conflitos no âmbito da sexualidade, como poderíamos observar em muitos contos de Caio Fernando Abreu, nos quais a integridade do sujeito homossexual é violada física e/ou psicologicamente. Nem o impacto sofrido pelo estrangeiro em outra pátria, comum em alguns contos e romances de Susanna Tamaro. Nem mesmo as distâncias intransponíveis e excludentes que se estabelecem entre as raças, como podemos verificar tanto nos poemas como nos romances de Conceição Evaristo, nos quais a questão do negro vincula-se à do sujeito feminino e à da classe social. Também não se volta para a posição marginalizada destinada aos habitantes das periferias urbanas brasileiras, como se pode observar em escritores inseridos no que se convencionou chamar de literatura marginal. E mesmo que algumas críticas iluminem a representação de Rosalina enquanto sujeito feminino frente à dominação da masculinidade patriarcal, a obra está longe de esgotar-se nessa temática, embora esse fator não inviabilize a importância de tais pesquisas.

Então, seguindo o constatado, percebe-se que não é pelo viés de grupos socialmente definidos que a deslegitimação da relação desigual do binarismo eu/ outro se processa em *Ópera dos mortos*. A desarticulação de tal problemática desliga-se de certa forma do aqui/agora e de conflitos específicos, revelando assim, a persistência da opressão

⁴ Termo utilizado na acepção de M. Bakhtin.

e da dominação do outro ao longo do tempo e além do espaço, o que expande a compreensão da condição humana, ao revesti-la de caráter universal, principalmente pelo viés da inserção na obra do nível simbólico e mítico. Além disso, embora seja possível observar a presença de personagens com marcas de alteridade – a mudez de Quiquina, a loucura e o alcoolismo de Rosalina, a belida no olho de José Feliciano, que também é um estrangeiro – não se pode considerar a figuração da outridade apenas nesse âmbito, o da caracterização física ou psicológica, pois ela atravessa a obra do início ao fim, não apenas na esfera do enunciado, mas também, e principalmente, na da enunciação.

Anteriormente notamos que a “diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições” (WOODWARD, 2009, p.41). E que essas oposições não são equidistantes, mas pendem para um lado ou para o outro, dependendo do ponto de vista que se adota, e que a ótica adotada é geralmente o do grupo dominante. Em *Ópera dos mortos* é impossível não notar os dualismos que perpassam toda a tessitura do texto: térreo e andar superior do sobrado; sobrado e povo da cidade; Lucas Procópio e João Capistrano, Rosalina diurna e Rosalina noturna; dia e noite; corpo e alma; sagrado e profano; desejo e pecado. Esses dualismos vinculam-se à estrutura estilística barroca da obra, mencionada de forma metalinguística pelo narrador no primeiro bloco, ao caracterizar o segundo andar do sobrado, indicando a maneira como o leitor deveria “ver” esta casa viva⁵ e igualmente a forma pela qual ele deveria aproximar-se do texto, como podemos verificar nessa passagem:

Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história (DOURADO, 1990, p.6).

Como indica o narrador é o estilo barroco e sua ambiguidade, sua ambivalência, o que predomina na obra. As volutas do tempo, que por meio da utilização

⁵ Repare na forma como o narrador caracteriza a casa: “[...] o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos” (DOURADO, 1990, p.1).

de prolepses e analepses, avanços e recuos, ora se projeta para o futuro, prevendo o que será de Rosalina, ora volta-se para o passado, desvelando o que a encarcera nesse presente imobilizado pelas sombras de um tempo outro, de uma tradição familiar, aristocrática, rural e mineira – em decadência, resistindo à modernização. Os relógios parados e o cronológico da trama a dissolver-se incessantemente na corrente psíquica dos personagens, cujo tempo é um labirinto de inúmeros caminhos trilhados pelas lembranças e pelas reminiscências. A discrepância entre o tempo da mente e o tempo do cotidiano, que nos recorda a técnica inovadora do romance moderno⁶, inaugurado por autores como Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, que a cada volta apreende (ou refrata) o passado sob uma nova luz.

Também há que notar o estilo barroco no paradoxo que é nossa protagonista Rosalina, oscilando no compasso do último relógio, aquele que baliza a sua vida, seu desdobramento em duas – a diurna e a noturna, o pai e o avô – e em mais, em muitas outras Rosalinas, fragmentadas, estilhaçadas. Rosalina, figura inalcançável por José Feliciano; múltipla, mutante:

Dona Rosalina era vária, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender [...] Dissimulada, os olhos líquidos, quando a gente pensava que a tinha presa, ela escapulia. Que nem um guará que ele quisesse caçar. Aqueles guarás do sertão, ariscos, matreiros, coriscando por entre as moitas, se confundindo com os matos, parecendo estar em todos os lugares e em lugar nenhum (DOURADO, 1990, p.100).

“Rosalina era uma dona branca no seu castelo” (DOURADO, 1990, p.116), sufocada no sobrado, sem contato com o ambiente exterior, aprisionada, no intuito de conservar o desejo do pai, mantendo os relógios parados e também a rixa com o povo da cidade, resistindo ao desejo do corpo e aos sonhos românticos de casamento e de amor. Até que chega Juca Passarinho para que o trágico pressagiado ao longo de todo o texto, através de símbolos como as voçorocas, que devastam tudo com suas grandes gengivas vermelhas, se cumpra, pois a relação sexual entre eles profana o imaculado da vida no sobrado. A tensão paradoxal de Rosalina, que percebemos nos contornos de sua

⁶ Sobre esta questão ver: ROSENFELD. Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

personagem, na sua oscilação, na impossibilidade de apreendê-la numa figura unitária, pode ser visualizada no romance autraniano até mesmo na composição frasal, na utilização de oximoros e antíteses; recorrentes figuras de linguagem no estilo barroco. Isso pode ser visualizado, por exemplo, nesta passagem, que narra um dos encontros de Juca com Rosalina: “quando a sua mão chegou a garrafa, lá estava a mão dela primeiro. As mãos se tocaram, ele ficou segurando a mão dela em volta da garrafa. Sentiu *o frio* daquela mão, a macieza, a brancura, *o calor* daquela mão” (DOURADO, 1990, p.124). *Grifo meu.*

Uma característica comum à maioria dos sistemas de pensamento parece ser um compromisso com os dualismos pelos quais a diferença se expressa em termos de oposições cristalinas – natureza/cultura, corpo/mente, paixão/razão (WOODWARD, 2009, p.50). As dualidades também podem ser visualizadas no estilo barroco, elas são a sua marca; porém o movimento que ele produz mesmo parado, a sensação de ilimitado, a ruptura com os contornos nítidos, acaba por ultrapassar essas oposições binárias, produzindo, na inter-relação entre ambas, novas dobras, novas possibilidades, pois, como afirma Deleuze, “o barroco remete não a uma essência, mas, sobretudo, a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras [...] O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2009, p.13). Assim, esse traço não imobiliza as dualidades, valorizando uma em detrimento da outra, como o fazem os discursos que visam estigmatizar o outro, estabelecendo relações desiguais nos jogos discursivos do poder. Mas produz movimento, incessantemente. Dobras e redobras.

Esse fluxo contínuo que notamos no barroco, e que rompe com a polaridade, também pode ser visualizado na protagonista do romance autraniano. Inicialmente, ela parece ser duas. Mas essa duplicidade se duplica em muitas outras, como o pêndulo que oscilando entre duas pontas passa *entre*. Note que, para Juca Passarinho, ela é sempre um mistério; vaga, duvidosa, “ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprecisa nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina” (DOURADO, 1990, p.98).

Como mencionam os estudiosos que se debruçam sobre o Barroco, Heirinch Wölfflin foi o primeiro crítico de arte que buscou conceituar o estilo, definir seus contornos, o caracterizando em oposição às características do Renascimento. Em *Conceitos fundamentais de História da Arte* (1915), estabeleceu cinco características opositivas entre os dois estilos. Segundo o autor⁷, enquanto o Renascimento apresentava características como representação linear, visão de superfície, formas fechadas, multiplicidade e clareza; o Barroco, em contraposição, revelava uma representação pictórica, profundidade, formas abertas, unificação das partes no todo e obscuridade. Enquanto elemento pictórico, o estilo barroco representaria uma imagem oscilante, daria a impressão de não ter limites. Produziria uma sensação de ilimitado, também veiculada pela forma aberta do estilo. A sua profundidade nos permite ultrapassar a superfície, o plano e penetrar cada vez mais fundo. Com a característica de unidade, o autor se refere à concatenação das partes num todo móvel. Já a obscuridade que menciona suscita a impossibilidade de apreender nitidamente a produção, o deslizamento de sentido que esta provoca.

Todas essas características composicionais do barroco podem ser visualizadas em *Ópera dos mortos*. Nesta, notamos uma articulação peculiar entre os nove capítulos da obra, que funcionam como unidades, mas cuja relação entre eles é o que nos permite chegar à compreensão desse todo labiríntico, no qual uma parte ilumina a outra, pois as partes se ligam, se entrelaçam, lançando luz sobre o todo. Da mesma forma, cada personagem também funciona como uma unidade, como uma visão de mundo; mas ao mesmo tempo são olhares sobre a história, olhares sobre os outros, focalizações distintas, que nos permitem conhecer de cada um destes e também da trama, distintas facetas. Por isso mesmo, não há uma nitidez nos contornos, as imagens oscilam, os limites são ultrapassados, pois o estilo barroco “não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade” (WÖLFFLIN, 1989, p.48). Além disso, conforme o texto avança, também vamos penetrando cada vez mais fundo no interior dessas personagens, com suas contradições. A verticalidade é acentuada. O

⁷ Sobre esta questão ver WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.15-16.

Barroco, como vaivém de luzes e sombras, está posto aqui, iluminando conforme as perspectivas, mostrando determinados aspectos de acordo com a gradação da luz.

Essa estrutura barroca que perpassa a obra do início ao fim e que, como foi mencionado, desestabiliza as oposições binárias ao produzir movimento, ao iluminar novas dobras no *entre*, novos agenciamentos na relação, se entrelaça com o que nós poderíamos chamar de dinâmica dialógica da obra. A conciliação dessas duas formas na composição da obra impulsiona o leitor a refletir sobre a limitação da perspectiva através da qual a relação eu/outro é estabelecida nas práticas cotidianas, pois mostra que a configuração da identidade e da alteridade é determinada pelo ponto de vista que se adota. O outro não passa de uma construção social, cujo discurso que o desvaloriza é apenas uma maneira de ver ligada às estratégias do paradigma dominante. Sendo assim, e para compreender como a desestabilização mencionada se processa na obra pelo viés do caráter dialógico do arranjo, é preciso recorrer às noções bakhtinianas de dialogismo, plurilíngüismo e polifonia.

A noção de dialogismo, proposta pelo referido teórico – e retomada posteriormente por Julia Kristeva para formular o conceito de intertextualidade – norteou todo o estudo bakhtiniano, sendo de extrema valia para compreendermos a posição translinguística que o filósofo da linguagem adota, no intuito de compreender o fenômeno discursivo. Bakhtin toma a língua “não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica” (BAKHTIN, 2002, p.81). Nesse sentido, o que lhe interessa é a língua viva, inserida na comunicação discursiva. A base de seu estudo é a linguagem no seu caráter comunicativo e ideológico, e por isso, para questionar como o discurso funciona esteticamente, o autor o pensa antes, na esfera das inter-relações cotidianas. Para Bakhtin, todo o discurso participa de uma cadeia dialógica, responsiva; deve ser compreendido como um prolongamento do diálogo social; surge como resposta e produz resposta:

o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na esfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim, é todo o diálogo vivo futuro (BAKHTIN, 2002, p.89).

Nessa perspectiva, o discurso não pode ser compreendido como um fenômeno fechado, isolado, pois está sempre inserido dinamicamente nesta cadeia responsiva, que é infinita e que se origina num espaço sócio-histórico específico. Por isso, todo discurso, cuja natureza é dialógica, é também imbuído das palavras de outrem, “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada pelas intenções de outrem” (BAKHTIN, 2002, p.100). Para explicar isso, Bakhtin nos dá um exemplo prático, mostrando que se observarmos uma conversa na rua, perceberemos que o verbo dizer e seus correlatos são mencionados com frequência. E acrescenta “como é importante o ‘todos dizem’ e o ‘ele disse’ para a opinião pública, a fofoca, o mexerico, a calúnia” (BAKHTIN, 2002, p.139). Isso, porque “o tema do sujeito que fala tem um peso imenso na vida cotidiana [...] Pode-se mesmo dizer: fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem” (BAKHTIN, 2002, p.139). Em todo o discurso aparecem referências aos discursos de outros, sejam estes passados via a fala de indivíduos com quais nos encontramos ou via meios de comunicação, como a televisão, o cinema, os jornais, os livros, literários e não literários; etc. Sendo assim,

todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto, nas quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos) (BAKHTIN, 2002, p.100).

Esse diálogo de vozes sociais encarnadas no discurso é o que ele considera como plurilinguismo ou heteroglossia. Nesse sentido, o romance, enquanto discurso estético, também evoca, inevitavelmente, em sua construção, uma pluralidade de linguagens, de palavras de outrem, de visões de mundo, e, por conseguinte, é também plurilíngue, pois a “língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do

artista da palavra, nunca é única [...] Como linguagem viva ela é sempre plural: pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais” (BAKHTIN, 2002, p.96). No entanto, há que considerar que no gênero romanesco, o plurilinguismo social que ele ilumina através de sua composição, é elaborado artisticamente. O autor⁸ organiza o diálogo entre as diversas linguagens sociais, entre as inúmeras possibilidades de agenciamento, de forma a refratar o sentido que quer dar. Assim,

a prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma essa palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo (BAKHTIN, 2002, p.133).

Em alguns romances, esse diálogo plural de linguagens, de vozes sociais, de posições ideológicas – nem sempre harmonioso, é arquitetado de forma a tornar-se visível na estrutura da obra. Para M. Bakhtin é isto o que acontece na produção artística de Dostoiévski, na qual ele se apoia para explicar o que entende por polifonia. Nos romances dostoiévskianos, não há uma perspectiva única, mas múltiplas visões de mundo, várias consciências com posições ideológicas diversas. Assim, a polifonia se refere ao “efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas” (TEZZA, 2002, p. 90). Aqui, a posição do autor é relativizada, pois no diálogo entre essas vozes nenhuma ótica é privilegiada, elas se conectam, ora complementando-se, ora divergindo. O sentido total não pode ser apreendido de forma fechada, por uma perspectiva centralizante, mas no contato entre a pluralidade de pontos de vista, que permitem um deslizamento de sentido conforme as nuances de luz lançadas sob o movimento inconcluso. Nos romances de Dostoiévski, que na perspectiva bakhtiniana “criou um gênero romanesco essencialmente novo” (BAKHTIN, 1997, p.5):

⁸ Note que com a categoria de autor Bakhtin não está se referindo ao autor empírico, mas aproxima-se do que entendemos por autor implícito: “todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas [...] e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente” (BAKHTIN, 1997, p.184).

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 1997, p.5).

Essa estrutura polifônica pode ser visualizada em *Ópera dos mortos*, pois este romance é orquestrado na articulação de uma multiplicidade de vozes, de pontos de vista, de forma que o sentido surja do diálogo. Nele, há a voz de um narrador singular, que metafictionalmente indica, no primeiro bloco, como a obra deve ser lida. Há a voz do narrador coro, que representa o discurso do povo da cidade. E as vozes de Rosalina, Juca Passarinho e Quiquina. Todas elas são visões de mundo, igualmente importantes para a compreensão total da obra. Cada uma ilumina uma faceta da história ou do personagem, às vezes se completam, às vezes se contradizem, impedindo uma conclusão fechada. Neste romance, assim como nos de Dostoievski, “já não podemos concluir e fechar a personagem, construir-lhe a imagem integral, dar uma resposta artística à pergunta: ‘quem é ela?’ Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 1997, p.48). Por estas consciências passam a voz dos outros, o olhar com o qual estes podem os estar observando. Por exemplo, o narrador individual dirige seu discurso a um narratário: “o senhor repara como ficou a porta, de duas folhas, as ricas almofadas. Não ficou mesmo melhor? (DOURADO, 1990, p.5). O povo da cidade figurado na imagem do narrador coro pergunta a Juca: “diga pra gente, com toda franqueza, e Rosalina? Rosalina, quê que ela pensa da gente?” (DOURADO, 1990, p.91). Rosalina “não queria saber o que a cidade pensava dela, pensassem o que quisessem. Mas o vinho não, a cidade nunca podia saber de sua fraqueza? (DOURADO, 1990, p.107). Protetora, Quiquina se interroga: “Será que Juca Passarinho contava pros outros? Será que ele contava que de noite Rosalina bebia?” (DOURADO, 1990, p.85). Mas Juca não conta; perto de Rosalina ele se interroga: “que será que ela pensava? Que será que ela procurava dentro de si?” (DOURADO, 1990, p.120).

A palavra de outrem é representada neste romance autraniano como algo muito importante. Na sua representação visualizamos o que notou Bakhtin, a frequência

com a qual o verbo dizer aparece nos discursos. Na verdade, os personagens sabem um dos outros não apenas pelo contato, mas também, e às vezes primeiramente, pelo contado. Juca Passarinho, por exemplo, fica sabendo de Rosalina e da família Honório Cota, antes mesmo de chegar ao sobrado. Alguns fatos ele conhece só pelo discurso do povo da cidade, porque Rosalina não gosta de falar sobre isso: “não me importa, disse ela, não me interessa o que dizem de mim, de meu pai, de meu avô. Se o senhor quer ficar aqui, não me venha com conversa de rua” (DOURADO, 1990, p.68). Mas sua própria fala vem desarticular o que ouviu dizer:

Soberba mais pancadice, foi o que falou seu Silvino carreiro. No sobrado, de perto, as sombras se desfaziam e ela às vezes parecia até uma pessoa muito normal [...] Um assim sozinho perde o pé, fica nas nuvens, dizia ele. Só isto, nada mais. Pancadice coisa nenhuma, o povo fala é demais. Seu Silvino tinha razão. Quando não entendem uma pessoa direito, quando uma pessoa não é como todo mundo, eles dizem pancadice, mais para afastar de si a figura que exige entendimento, decifração. Seu Silvino tinha razão num ponto – soberba (DOURADO, 1990, p.99).

É no diálogo entre essas muitas perspectivas, muitas vezes contraditórias, sobre um mesmo fato ou personagem, que a questão – identidade *versus* alteridade, no sentido opressivo como vem sendo utilizada, acaba sendo desestabilizada, pois por este viés, o romance mostra que cada interior tem uma verdade; de fora apenas se sonda; porém o mistério permanece. “A verdade a que o herói deve chegar [...] só pode ser, em essência, *a verdade da própria consciência do herói*” (BAKHTIN, 1997, p.55). Sendo assim, se não há verdade, mas verdades, o poder de aprisionar que os olhos dos outros têm, relegando aos indivíduos posições periféricas, das quais eles não conseguem desfazer-se, deve ser deslegitimado. E a única maneira de realizar esse novo horizonte de expectativas é o diálogo. No diálogo se agenciam novas possibilidades; do atrito entre posições opostas emergem novos seres.

Era loucura Rosalina estar trancada no sobrado, encarnando em si a palavra autoritária do pai? Quem sabe não era este o aprisionamento que o olhar de amor do pai lhe destinava, mesmo após a morte, vivo no olhar de Quiquina? Mesmo que ela só consiga libertar-se cumprindo sua sina trágica, entregando-se finalmente à loucura, é o

diálogo que a desperta, que produz mudança. Veja Rosalina, depois que chega Juca Passarinho. A importância da comunicação:

[...] De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro [...] a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida (DOURADO, 1990, p.73).

Para Bakhtin, o diálogo é fundamental. Por isso, no âmbito de sua proposta, notamos o que também indicam os teóricos citados, como Hall, Woodward, Landowski, entre outros. Notamos que identidade e alteridade são inseparáveis, só existem em função uma da outra. E como na perspectiva bakhtiniana o sujeito se configura através de diálogos, no contato com as vozes de outrem que figuram em seu próprio discurso, produzindo uma resposta na cadeia responsiva infinita, compreendemos que “no homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante” (BAKHTIN, 1997, p.58). Nesse sentido, *Ópera dos mortos* indica que sim, a

experiência estética pode nos auxiliar para uma contínua reconstrução da experiência, produzindo um *ethos* sensível, que reconheça o próprio limite de nosso entendimento do outro. Esse reconhecimento é o ponto de partida para a compreensão e a abertura à alteridade (HERMANN, 2006, p.74).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 5ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

HERMANN Nadja. Ética, Estética e Alteridade. In: **Cultura e alteridade**: confluências. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva S. A., 2002.

TEZZA, Cristovão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. *In*: FARACO *et al.* **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.

SILVA, Tomaz Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: WÖLFFLIN, Heinrich. (1888). **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Recebido: 26/05/2012

Aceito: 13/07/2012