

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Final de Iniciação Científica**

**Verbovocalidade: concepções musicais nas obras do Círculo de Bakhtin**

**José Antonio Rodrigues Luciano**

Relatório Final de Iniciação Científica  
PIBIC – Processo Número 40320

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2017

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

**Relatório Parcial de Iniciação Científica**

**Verbovocalidade: concepções musicais nas obras do Círculo de Bakhtin**

**José Antonio Rodrigues Luciano**

**Orientação:** Luciane de Paula

Assis

2017

## **Resumo**

Os estudos antropológico-filosóficos desenvolvidos e assim denominados por Mikhail Bakhtin e seu círculo possibilitaram a abertura para trabalhos em múltiplas áreas do conhecimento, inclusive além do campo das Humanidades. Assim, o intuito desta pesquisa é refletir a partir de concepções-chaves empregadas pelo Círculo e advindas de outras esferas de produção humana, por exemplo, a musical para a construção de sua filosofia da linguagem; e compreender a noção de palavra. Com isso, pretende-se investigar a pertinência do pensamento bakhtiniano como embasamento teórico para análises de enunciados verbais, vocais, visuais ou, ainda, sincréticos contemporâneos. Para desenvolver as atividades aqui expostas será recuperado o contexto de elaboração da teoria por Bakhtin, a relação da concepção de palavra e a tridimensionalidade verbivocovisual e como isso se dá no gênero canção. Tal processo será norteado pelo método dialético-dialógico, o qual toma por cotejo enunciados e, neste projeto, os conceitos correspondentes utilizados entre as obras pelos pensadores russos.

**Palavras chaves:** Filosofia da linguagem; Canção; Círculo de Bakhtin; Verbivocovisualidade.

## **ABSTRACT**

The philosophical-anthropological studies developed and named by Mikhail Bakhtin and his Circle made the opening to works in a lot of areas of knowledge possible, including fields of study other than Humanities. Thus, the aim of this research is to reflect from conception-keys used by the Circle and that came from other spheres of human production, for example, the musical one in the construction of its philosophy of language; and then to comprehend the notion of word. With this, it is intended to inquire the relevance of Bakhtin's thoughts as a theoretical basis for the study of verbal, vocal, visual or contemporary, syncretic statements. In order to develop these activities, the context of Bakhtin's theoretical elaboration, the relationship between the conception of word and the verbivocovisual three-dimensionality, and how it works on a song will be recovered. This process will be guided by the dialogical-dialectical method, which resorts to statements and, in this project, the corresponding concepts that are used in the works of russian thinkers.

**Keywords:** phylosophy of language; song; Bakhtin Circle; Verbivocovisuality.

## SUMÁRIO

Introdução .....	6
1 Do discurso da vida à teoria: contexto de elaboração teórica de Bakhtin .....	8
2 O pensamento dialógico do Círculo .....	18
3 A palavra e suas relações verbivocovisuais .....	25
3.1 O ato enunciatvo: o elo perdido entre a verbo, a imagem e som .....	28
3.1.1 Arquitetônica da palavra .....	31
3.1.2 A construção do sujeito: noções de imagem externa .....	33
3.1.3 Entre a música e palavra: diapasão, timbre e altura .....	36
3.1.4 Entre a música e palavra: entonação, acento e tonalidade .....	37
3.1.5 Entre a música e palavra: voz, monovocalidade e bivocalidade e coro ....	41
3.1.6 Entre a música e palavra: homofonia, polifonia e contraponto .....	43
3.2	
4 Gênero canção: entre a poesia e a música .....	50
5 Poemas cantados: um olhar verbivocal .....	53
5.1 Enunciado poético .....	53
5.2 Enunciado cancionero .....	54
Considerações Finais .....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	59
ANEXO I – Poema Traduzir-se .....	61



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa desenvolvido na área de Linguística, com enfoque em Análise Dialógica do Discurso, integra-se ao projeto trienal (2014-2016) de Paula denominado Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais<sup>1</sup>, tem como objetivo uma investigação teórico-analítica, fundamentada no método dialético-dialógico.

Assim, propõe-se aqui a estudar as obras escritas pelo Círculo de Bakhtin, pesquisar o uso de conceitos musicais e não verbais, em geral, na formulação filosófica bakhtiniana e analisar se são usados pelos autores de forma estritamente metafórico ou se é possível tomá-los como indicativos para análises de enunciados sincréticos.

Pois, ainda que Bakhtin tenha se voltado a enunciados verbais, isto é, literários, sabe-se que as reflexões partiam também de outras áreas do conhecimento, por exemplo, a música. Até mesmo, pela heterogeneidade na composição dos participantes do círculo: biólogo, musicistas, literatos, poetas e filósofos.

Diante dessa característica e do crescente interesse pelas obras do Círculo de Bakhtin nos últimos de áreas que estão além das de Humanidades, em destaque a partir da década de 80 no Brasil, o intuito é verificar a pertinência do pensamento bakhtiniano nos estudos analíticos contemporâneos, especialmente, voltados para análise de enunciados imagéticos, sonoros ou sincréticos (desenhos, animações, séries, filmes, videoclipes, canção etc).

Desse modo, esta torna-se uma pesquisa de cunho bibliográfico, as obras traduzidas para o português diretamente do russo do Círculo são tidas aqui como *corpus*, por se tratar de verificação e estudos sobre as próprias obras dos teóricos russos.

Para a compreensão deste estudo, os capítulos foram dispostos de modo a contribuir as dimensões internas e externas da produção bakhtiniana. Primeiramente, fez-se um retrospecto do contexto de formulação teórico, bem como a circulação e recepção desta, a fim de situar as condições sociohistóricas da elaboração da teoria. Por conseguinte, apresenta-se o método dialógico desenvolvido por Bakhtin e a metodologia usada no decorrer da pesquisa, as obras escolhidas e apresentação dos conceitos estudados. A partir das concepções centrais

---

<sup>1</sup> Embora esteja grafada com hifens, aqui será usada tudo junto, “verbivocovisual”, pois tal denominação faz referência, conforme a própria pesquisadora afirma, à poesia concreta, e que foi proposta por Décio Pignatari, entre outros artistas.



apuradas, procurar-se-á refletir a respeito das noções de palavra para o Círculo de Bakhtin e compreender como esta abrange as dimensões da verbivocovisualidade e suas respectivas relações. Para isso, por meio de uma análise procurará verificar a pertinência das reflexões teóricas feitas nos capítulos anteriores. E diante das discussões desenvolvidas, por fim, o intento é apresentar alguns apontamentos parciais.

## **1. Do discurso da vida à teoria: contexto de elaboração teórica de Bakhtin**

Atualmente, no Brasil, assim como no mundo, observa-se um crescente interesse na teoria bakhtiniana. Para compreender-se a formulação da filosofia de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de intelectuais, artistas e estudiosos entre os anos de 1920 e 1970 se faz relevante

atentar-se ao contexto em que ocorreram suas produções e circulação dos textos.

Tal estudo acerca das bases do desenvolvimento teórico contribui também para o esclarecimento de questões como assinatura das obras, ponto de constante divergências entre os leitores de Bakhtin, além das particularidades das traduções, em especial, no Brasil, que até recentemente se tinha apenas traduções feitas a partir de outras (do francês ou espanhol), não dos textos no original.

O círculo, além M. Bakhtin (1895-1975), teve sua composição feita por integrantes de diversas formações e cidades, o filósofo M. Kagan (1889-1937); o biólogo, filósofo e historiador das ciências I. Kanaev (1893-1983); o professor acadêmico L. Pumpianskii (1891-1940); a pianista e professora M. Yudina (1899-1970); o poeta K. Vaguinov (1899-1934); I Sollertínski (1902-1944), musicista, crítico e professor de história do teatro; B. Zubakin (1894-1837), poeta e escultor; V. N. Volochinov (1895-1936) pós-graduado pelo Instituto de Literaturas e Línguas Ocidentais e Orientais; e o jornalista literário P. Medviédev (1892-1938)<sup>2</sup>. Estes dois últimos, juntos com Bakhtin, considerados os expoentes do grupo, tendo as principais obras atribuídas a eles. Vindos de cidades Nevel, Vilnius, Orel, São Petersburgo, Vitebsk, foram os integrantes mais frequentes do grupo.

Os membros nascidos em um momento de grande instabilidade social, na Rússia do final do século XIX, sob o domínio czarista, momento de extrema polarização econômica, a monarquia desfrutava-se de uma riqueza enquanto a população sofria com a escassez de recursos básicos de sobrevivência; o qual durou até 1917, ano em que houve a Revolução Russa liderada pelos bolcheviques que puseram fim ao antigo poder e, na figura de Lênin - continuada posteriormente por Stálin -, instauram o regime da União das Repúblicas Socialistas Soviética, URSS, ou União Soviética, que perdurou até 1991.

Desse modo, nota-se a produtividade intelectual Círculo Russo deu-se em meio a conflitos de múltipla natureza, social, política e, até mesmo, religiosa. Em Vilnius, cidade para qual Bakhtin foi com a família e ainda jovem após deixar Orel sua cidade natal, em 1905, o futuro filósofo da linguagem depara-se com uma pluralidade de línguas e cultura, pois a cidade era uma colônia que estava sob domínio russo, com a idioma russo como oficial

---

<sup>2</sup> A grafia dos nomes pode variar entre as traduções das obras do Círculo ou de livros a respeito dos membros do grupo russo. É possível encontrar, por exemplo, Voloschinov ou Medvedev. Aqui, toma-se as grafias dos nomes das últimas traduções, a partir do russo.

e também a religião ortodoxa. Porém, a população que ali habitava era de predominância lituana e polonesa, de religião católica. Ademais havia a presença de judeus, com sua língua, o iídiche. Situação que se criava uma tensão no cotidiano dos habitantes. Já nessa época, Mikhail Bakhtin discutia com o irmão mais, Nikolai, pensadores como Nietzsche, Baudelaire, Engels e Marx entre outras obras da cultura europeia, antecipando os grandes debates em Nevel, Vibestk, Saransk e Leningrado.

Ainda no mesmo ano, mas em São Petersburgo, ocorreu o fato que ficou conhecido como Domingo Sangrento, que foi o massacre por parte do czar Romanov em oposição ao movimento de operários da cidade. Episódio este que, aliado às dissonâncias sociais, impulsionou para a Revolução de 1917.

Neste período de perturbação social, discussão sobre pensamentos de filósofos e literatos, a saber, Nietzsche, Marx, Engels, Wagner, Leonardo da Vinci e Baudelaire eram frequentes e prolíferas e que, mais tarde, influenciará na teoria bakhtiniana, sobretudo, as ideias do marxismo e da filosofia materialista, como a nietzschiana.

O cenário, juntamente com as leituras e debates, estabelecido na Rússia e, depois, nos países anexados à União Soviética contribuirá, mais tarde, para a filosofia bakhtiniana na elaboração de concepções chaves como *diálogo*, *voz*, *heteroglossia*, *polifonia*, dentre outros.

Diante desse contexto exposto e de acordo com Beth Brait (2009), pode-se dividir o Círculo em três momentos, que vão desde a sua formação ao período de maior produtividade e perseguições do regime totalitário: em Nevel, Vibestk e Leningrado.

Em 1918, Bakhtin transferiu-se a Nevel para ministrar aulas de História, Sociologia e Russo. É nesta cidade, também, onde inicia-se as primeiras reuniões do Círculo, à época denominado Seminário Kantiano. Os primeiros membros são Kagan, Yudina, Volochinov, Zubákin, Pumpianskii, Tubianski e Sergueiévna. O grupo tinha discussões de diversos interesses, liam os gregos da Antiguidade assim como debatiam igualmente textos contemporâneos, por exemplo, Hegel. Já neste momento, com a publicação de Bakhtin do artigo “Arte e Responsabilidade”, na revista especializada *O dia da Arte*, começa a produção resultante das reflexões do grupo.

Os membros tinham como acentuada característica o olhar para o diferente, a variedade por meio de investigações livres no diálogo e debate de assuntos que envolviam

das ciências humanas até as naturais.

Bakhtin, então, formado há pouco tempo, nos anos antecedentes a 1918, na universidade de São Petersburgo, lugar que recebeu forte influência nos estudos literários de seu professor Tadeusz Zielinski; possuía uma ativa vida cultural, característica que continuou em Nevel e inseria nos debates com os demais participantes do Seminário.

Em seguida, em meados da década de 20 para o fim, o Círculo muda-se para Vibestk e retoma as discussões. A cidade é um local com grandes tendências vanguardistas, a eminência e os primeiros contatos do grupo com as ideias formalistas, além de outras instituições culturais. Os resultados das reuniões continuam a aparecer cada vez mais, por exemplo, Bakhtin escreve textos “Para uma filosofia do ato”, “O autor e o herói” e “O páthos criativo de Aleksandr Blok”, de Medviédev, que acaba de juntar-se ao grupo.

É a partir do terceiro momento do círculo bakhtiniano, quando transfere-se para Leningrado, entre os anos de 1924 e 1929, que começa o período mais efervescente das reflexões do grupo. Integram-se os membros Kanaev, Vaguinov, Zaltieski e Kliouev. O Círculo começa debruçar-se sobre as questões que envolvem a filosofia da linguagem e suas relações com a psicologia, poética e outras artes. Publica-se as obras pilares do pensamento do Círculo: *Freudismo: um esboço crítico* (1927) e *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1929), ambos com a assinatura de Volóchinov; Medviédev assina *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (1928); e *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929), por Bakhtin.

Há, ainda, publicações de diversos artigos que contribuem para alta produção intelectual do grupo. entre elas, “Para além do social: sobre o freudismo”, “Palavra na vida, palavra na poesia”<sup>3</sup> (1926), de Volóchinov; os escritos de Kanaev, como “O vitalismo contemporâneo”. Além de textos de Medviédev e Pumpianski. Os membros também proferiam palestras e encontros sobre temas voltados para literatura russa e poética sociológica.

Esses são pensamentos do Círculo de Bakhtin que nortearam toda a atividade

---

<sup>3</sup> O título em português também pode ser encontrado como “Discurso na vida, discurso na arte”, tradução feita, a partir do inglês, por Carlos Alberto Faraco, para fins acadêmicos.

intelectiva que os próprios participantes produziram posteriormente ao longo das décadas de 40 a 70. Tal teoria bakhtiniana tem em sua abordagem o debate com outras perspectivas evidentes na época, como o caso da psicanálise freudiana, o Formalismo, o marxismo ortodoxo, a psicologia, o Estruturalismo e o Positivismo.

A partir da década de 1930 até os anos de guerra, no entanto, o grupo começou a espalhar-se. Foram anos desfavoráveis aos membros, muitos vieram a falecer durante esse período, outros saíram em exílio ou estavam sob perseguições políticas: Bakhtin é preso e exilado no Cazaquistão, onde fica até 1936 por possuir supostas ligações com a Ressurreição, organização religiosa não-oficial e por questões políticas; Volóchinov morre em 1938 de tuberculose, Vaguinov dois anos antes também morre. Sollertínski, Medviédev, Pumpianskii e Kanaev ficam Leningrado. Este, inclusive, envia livros para Bakhtin durante seu exílio.

A partir dessa década, também, os escritos bakhtinianos começaram a ganhar uma padronização na abordagem dos assuntos por um viés mais uno, isto é, pela literatura, conforme afirmam Clark & Holquist (2008):

Da obra de Bakhtin na década de 30 e o início da de 40 emergem certos padrões que a separam de seus primeiros escritos. A característica mais notável é o estreitamento de seu âmbito de interesses a questões literárias, especificamente à teoria do romance. Assim, foi então que descobriu uma via para concentrar o largo espectro de suas preocupações numa única obsessão dominante. Nos anos 20 havia escrito sobre tópicos separados que não são comumente conjuntados. No período ulterior, continuou a meditar sobre amplas questões filosóficas, mitológicas e linguísticas e a desenvolver suas ideias a seu respeito, mas ele o fez a serviço de uma única categoria subsumidora, o romance. (p. 284)

Essa opção de estreitamento, contribuiu também para que os textos pudessem passar de forma mais fácil pela censura política e, assim, poderem ser publicados. Contudo, devido às implicações que o Círculo se encontrava, a produção diminuiu, mas não foi interrompida completamente. Bakhtin por meio das leituras que havia pela ajuda de Kanaev, produziu o texto “O discurso no romance” (1934-1935). Após seis anos volta a URSS, para Moscou, onde encontra Yudina e Kagan e, por indicação de Medviédev, começa a lecionar no Instituto Pedagógico.

Nos anos seguintes, Bakhtin continua a atividade intelectual relativamente ativa, em certa medida, ministrando palestras, desenvolvendo sua tese - “Rabelais na história do realismo (1933) primeira versão - em 1941. Publica “Epos e romance (sobre a metodologia

do estudo do romance)”, “Formas do tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” (1937-1938) e outros trabalhos mais relacionados a Rabelais, cultura popular e cômico. Kagan morre 1937, no ano seguinte Medviédev é executado e, em 1940, Pumpianskii morre de câncer.

Já nas décadas de 1950 e 1960, Bakhtin, após defender sua tese e receber o título candidato a Doutor”, em 1946, pelo Instituto Gorki de Literatura, começa a atuar como professor e, depois, torna-se chefe de Departamento no Instituto Pedagógico de Saransk. Após alguns anos, assume a Cátedra de Literatura Russa e Estrangeira e escreve “Os gêneros do Discurso”.

Em 1963, depois de revisar a obra *Problemas da obra de Dostoiévski*, publica-a com nome *Problemas da poética de Dostoiévski* e, dois anos depois, saiu também *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965).

É neste momento que os estudos bakhtinianos começam a ser reconhecidos, sobretudo nas cidades por onde os participantes do grupo estiveram, também nas cidades centrais da União Soviética, em Moscou, por exemplo; e mesmo fora do país, nos EUA. Chklóvski e Roman Jakobson, antigos membros do Formalismo Russo (corrente criticada muitas vezes pelo Círculo), em seus estudos sobre as obras de Dostoiévski, fazem menções ao livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, e novas gerações de estudantes russos – V. N. Túrbín, S. G. Bocharov, V. V. Kojinov e G. D. Gachev - também começam a se interessar pelas obras, ajudando a Bakhtin na republicação delas, principalmente sobre a de Rabelais. Enquanto, nos Estados Unidos, Vladimir Seduro durante suas pesquisas sobre Dostoiévski tem acesso à teoria bakhtiniana, na qual faz a primeira referência dos estudos russos no ocidente.

Em 1969, Bakhtin é internado em Kremlin devido ao agravamento de sua saúde, depois vai para um asilo em Grivno e por fim numa casa de cuidados de escritores, em Peredelkino, 1971, onde continua a produzir intelectualmente e formam-se grupos de amigos, interessados em sua formulação filosófica. Também começa a dar entrevistas a algumas pessoas como professor de literatura Viktor Duvakin, 1973.

No mesmo ano, Bakhtin começa a organizar uma coleção de textos, a qual intitula *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1975), um conjunto de textos escritos

nos anos 30 sobre estilo, autoria e estética; mas não consegue publicá-la em vida, pois morreu um pouco antes, em março do ano de publicação.

Em 1979, houve a abertura dos arquivos do filósofo da linguagem. Dessa abertura é organizada uma outra coletânea de escritos, desta vez dos anos de 1920 a 1974, chamada *Estética da criação verbal*, que juntamente com a anterior, alteram o olhar para teoria de Bakhtin e seu Círculo.

Apesar de, após essa abertura, as obras terem ganhado crescente interesse, olhares outros e recebidas com várias interpretações, desde os anos de 1970, a filosofia do Círculo tem sido divulgada no Ocidente, principalmente, pelos importantes trabalhos de tradução de J. Kristeva e T. Todorov. Em 1970, *Problemas da Poética de Dostoiévski* é traduzida para o francês e outra versão suíça, juntamente com a versão francesa de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Em 68, é publicada a versão italiana de *Problemas da poética de Dostoiévski*, “Epos do Romance” e *Marxismo e filosofia da linguagem: ensaio de aplicação do método sociológico em linguística* (1976).

Em decorrência da abertura dos arquivos a partir de 85, expande-se as traduções das obras bakhtinianas veementemente com uma recepção tão ativa que na década de 90 revistas importantes de Moscou e Vibestk tentam reunir publicações de títulos do Círculo e chega-se a uma estimativa de setecentos a mais de mil títulos de publicações aparecidas entre os anos de 1989 e 1995.

A incerta disputa das atribuições autorais para os textos se dá em parte pela obscuridade das identidades e informações a respeito dos membros do Círculo de Bakhtin, os quais muitos morreram cedo, ainda na década de 40, e que tiveram seus documentos, diários e cadernos de anotações destruídos nos bombardeamentos que a União Soviética sofrera durante a Guerra Mundial.

Bakhtin, em 1975, declarou a VAAP, agência de informações governamental da URSS, a autoria de suas obras e demais produções, no entanto, quando lhe foi entregue o documento para ser assinado, o próprio filósofo da linguagem se recusou a fazer, contribuindo ainda mais para dúvida sobre a questão autoral.

Parte dos pesquisadores acerca do círculo russo recorrem ao estilo de cada texto,



comparando-os a fim de que possam encontrar diferenças regulares entre eles e, então, possa-se atribuir as autorias corretamente. Um argumento utilizado nesse processo é o grau de acentuação marxista, o qual diferencia as autorias de Bakhtin e Volóchinov e Medviédev. O primeiro seria menos ou não-marxista em relação aos outros dois. Porém, os escritos, sobretudo os de Bakhtin, que era muito hábil em se adequar aos contextos nos quais se enunciava, atendiam às exigências ideológicas da época devido a perseguições políticas e a dificuldade em publicá-los, caso estivessem em desarmonia com o regime. Por isso, é comum de se encontrar uma tendência ao marxismo, ainda que não ortodoxo, principalmente no final dos anos 20, momento em que predominava a ascensão marxista, logo, os estilos dos autores tencionavam-se para essa ideologia. Ademais, Bakhtin, assim como influenciou Volóchinov e Medviédev, também fora influenciado por estes. Ainda em relação à teoria marxista, estudiosos também apontam para a posição religiosa de Bakhtin e a divergência para com esta, contudo, o autor constantemente buscava aproximar ideias que fossem comuns às duas esferas.

Desse modo, para a atribuição de autoria às obras seria apenas possível fazê-lo apenas por meio de entrevistas, conversações e testemunhas como, por exemplo, a esposa de Volóchinov, os filhos de Medviédev, o próprio Bakhtin, sua esposa e as pessoas com quem conversou a respeito, sempre perspectivas que divergem entre si. Mas, posicionar-se mediante às declarações pode gerar equívocos também, atentar-se aos escritos das obras talvez seja o caminho mais viável, ainda que, muitas vezes, contraditório e incerto.

Apesar dos apontamentos feitos ao longo dos anos por pesquisadores, testemunhas e alguns breves documentos tenderem para a autoria dos textos a Bakhtin; não é uma posição certa tampouco definitiva. É mais coerente afirmar que os textos tenham tido colaborações, que tenham sido revisados por um membro e, então, partes tenham sido acrescentadas ou mesmo que os escritos foram baseados a partir de cadernos de anotações de participantes do Círculo. Em constante diálogo, característica central do pensamento bakhtiniano. Em países como Japão, Alemanha e Estados Unidos tem-se Bakhtin como autor e Volóchinov e Medviédev com contribuições e vice-versa.

Os estudos internacionais como, por exemplo, de Clark & Holquist (2008; [1984]) foram, neste ponto, fundamentais para o entendimento do pensamento bakhtiniano. Pois a obra do Círculo de Bakhtin, devido ao amplo espectro de interesses no seu pensamento sobre

a linguagem, constitui um campo aberto para a reflexão de assuntos em diferentes campos de atividade humana. Todavia, na recepção da teoria no Ocidente, houve uma inclinação ao estreitamento dessas áreas, de acordo com os pesquisadores “estudiosos ocidentais tendem a focalizar apenas algumas das muitas linhas possíveis de pesquisas abertas pelos trabalhos de Bakhtin” (2008, p. 31).

Enquanto no Brasil, que encontrou implicações na recepção das obras do Círculo, sobretudo, por terem vindas indiretamente por meio de traduções feitas a partir de outras traduções, como de versões do espanhol, francês e inglês.

Além das traduções das produções do Círculo Russo, que mais recentemente têm sido feitas direto do russo por Paulo Bezerra, Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova; desde a década de 80, a teoria bakhtiniana vem sendo objeto de interesse de estudiosos, em destaque para a área da educação, através de cursos, grupo de pesquisas, seminários e obras, conforme afirma de Paula e Stafuzza (2010)

a Pedagogia encantada já encantada pelas recentes traduções de Vigotski, encontra em Bakhtin um sério interlocutor para a recente redemocratização do ensino e os seus debates educacionais - sem adentrarmos nas especificidades sobre a apropriação da área acerca dos conceitos de gêneros do discurso e interação verbal; as Ciências Sociais encontra uma leitura especial do marxismo e da ideologia; a História o aprecia tanto pela mesma questão das Ciências Sociais como também o toma pelas suas linhas de pesquisas que reflitam questões de cultura e sociedade; a Letras passa a olhar sob outra perspectiva as concepções de linguagem, signo (ideológico), translinguísticos, entre outras.(p. 22)

Ainda segundo as autoras, a teoria bakhtiniana vai além da área de Humanidades, há registro em órgãos de fomento como, por exemplo, CNPq e Capes, de estudos de Bakhtin na área de Engenharia e Biologia, dados que apresentam a pertinência da filosofia do Círculo para os trabalhos científicos atuais.

Um ponto contrapõe-se, no início das traduções aqui no Brasil como também no começo dos estudos sobre a filosofia bakhtiniana, não se atentavam para a questão de autoria das obras do Círculo. O que pode resultar em interpretações um tanto distorcidas dos conceitos e da unidade de pensamento que os textos apresentam, como no caso do livro *Marxismo e Filosofia* que as estudiosas nos apresenta

No Brasil, a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, é traduzida em

1981 e mesmo assim, sem respeitar a autoria de Volochinov - como também ocorre com *Freudismo*. Isso pode ser prejudicial aos estudos bakhtinianos, pois pode levar a discussões equivocadas acerca da abordagem de algumas concepções e também a interpretação, dada tanto a diferença temporal (datas das publicações traduzidas) quanto a atribuição de todos os textos a Bakhtin. (2010, p. 15)

Tal aspecto relacionado às traduções, porém, tem sido aprimorado conforme os estudos sobre o Círculo e sobre a teoria vão avançando, com obras sendo traduzidas diretamente do russo, o que contribui para uma melhor abordagem da metodologia bakhtiniana nas pesquisas. Nesse sentido, ressalta-se os trabalhos desenvolvidos por Carlos Alberto Faraco, em *Uma introdução a Bakhtin* (1988), organizador; *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin* (1994), organizadores D. L. P. de Barros e J. L. Fiorin; *Ironia na perspectiva polifônica* (1996), de Beth Brait; *Introdução à teoria geral do enunciado do círculo Bakhtin/Voloshinov/Medvedev* (1999), por Geraldo Tadeu Souza; *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas* (2001), de Marília Amorim; *Vinte Ensaios sobre Bakhtin* (2006), por C. A. Faraco, C. Tezza e G. Castro; *Janelas bakhtinianas: refrações, reflexões e rascunhos* (2008), de W. Miotello; *Série Bakhtin: Inclassificável*, em 4 volumes (2010, 2011, 2013 e no prelo), organizado por L. de Paula e G. Stafuzza; dentre outras inúmeras obras.

Assim, pesquisas nacionais e internacionais como as mencionadas acima a respeito das obras do Círculo integram-se no amplo campo de investigação epistemológica e contribuem para uma organização dos estudos e a possibilidade de uma nova visão sobre a teoria, revelando os diversos “Bakhtins” nos textos. Há uma contribuição também no que tange ao excesso de usos de algumas concepções-chave do pensamento bakhtiniano (diálogo, polifonia, carnavalização), interpretadas de modo equivocadas e usadas à exaustão, sem uma reflexão aprofundada em relação aos demais conceitos e esferas sociais, o que leva aos seus desgastes.

Por fim, permite manter aberto esse pensamento que se volta às diferenças que compõem o mundo ao mesmo tempo, em suas contradições e relações de completude características da própria linguagem e que é possível ser investigada por um método assistemático, na medida em que se constitui aberto e não se tenta apagar essas diferenças mas refletir a partir delas, em seu aspecto material do acontecimento que marca a unidade nos e dos estudos nas humanidades. Afinal, como o próprio Bakhtin afirmou em conversas com

Duvakin (2008 [1973]), este se considerava um pensador, que decidiu sê-lo por meio das letras (estudos clássicos), mais especificamente, pelo romance

Duvakin: Mas o senhor não *era também um classicista?*

Bakhtin: *Eu era já... Eu era um filósofo. Veja, eu diria assim...*

D: O senhor era mais filósofo que filólogo?

B: *Filósofo, mais que filólogo. Filósofo. E assim permaneci até hoje. Sou um filósofo. Sou um pensador.* Bem, isso, digamos, em Petrogrado, em São Petersburgo, não existia um departamento de filosofia. Ali cochichavam e perguntavam “o que é filosofia?” Não é carne, não é peixe. Para responder era necessária uma especialização. *Certo, tinha um departamento no qual se ensinava filosofia, mas não era independente.* Quer terminar os estudos se dedicando à filosofia? – Pois não, mas obrigatoriamente deve terminá-lo em um departamento que pode ser ou o Departamento de estudos do russo, ou o Departamento de estudos do alemão...

D: E isso em âmbito histórico-filológico?

B: Em âmbito histórico-filológico... ou seja, no setor clássico. *Bem, eu, digamos decidi pelo clássico... Precisava conseguir o diploma nos dois departamentos, porque o setor filosófico sozinho não constituía...* (p. 44, grifos meu)

E, para as reflexões deste trabalho, assim o considera, como um filósofo da linguagem, o qual reflete não apenas acerca linguagem literária em si, mas em seu sentido amplo, relacionando linguagem, arte e vida.

## **2. O pensamento dialógico do Círculo**

A respeito da metodologia, Bakhtin em seu ensaio “Metodologia das ciências humanas”, que compõe a coletânea de textos em *Estética da criação verbal*, de 1979, publicado postumamente, difere o objeto estudado nas ciências exatas e nas humanas. Na primeira, enquanto monológico, o qual o pesquisador contempla a coisa e emite uma expressão acerca dela; nas humanidades, esse estudo torna-se dialógico por natureza, pois o objeto aqui é outro sujeito, isto é, um ser falante<sup>4</sup> e expressivo, o qual não pode ser tratado como coisa, pois, ao mesmo tempo que é contemplado, também contempla, assim como expressa-se.

De acordo com o autor essa relação revela “A complexidade do ato bilateral de conhecimento-penetração. O ativismo do cognoscente e o ativismo do que se abre (configuração dialógica).” (2012, p. 394). Esse ato bilateral estabelece uma penetração mútua com reservada distância - vai e retornar para si em processo exotópico - de modo a continuar dois sujeitos distintos e que implica em um processo de alteridade, no qual não apenas o cognoscente - o contemplador, ou pesquisador, ao pensar no contexto de pesquisa científica -

---

<sup>4</sup> Por falante entende-se como “aquele que se expressa” seja na fala, no gestual ou em qualquer outra manifestação.

altera o cognoscível - o corpus, sujeito-enunciado ou o enunciado-texto propriamente dito -, mas este também altera o primeiro. Há o encontro de duas consciências, *eu e outro*, não coincidentes em si, por isso infindável em seu sentido e significação. É nessa orientação que se pode obter o conhecimento. É o cerne do pensamento bakhtiniano, o diálogo.

Essa disposição do campo epistêmico das ciências humanas exige, então, no processo, a consideração para as condições de produção e de atividade em que se dão essa relação, pois, ao se tratar de sujeitos, inevitavelmente, circunscrevem-se nessas categorias, por exemplo, em um tempo-espaço, em uma posição e nas fronteiras do acontecimento interno e externo (eu-outro); dadas por meio de enunciado-textos – por linguagem. Assim

Historicidade. Imanência. Fechamento da análise (do conhecimento e da interpretação) em um dado texto. A questão dos limites do texto e do contexto. Cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. (BAKHTIN, 2012, p. 400)

E esse ato dialógico por meio da e na linguagem, na materialidade do signo verbal e, também do não-verbal, que só é possível na inclusão, de fato, em um contexto histórico real. É procedendo desta materialidade, principalmente do signo linguístico, que o Círculo encontra na teoria marxista suporte para o desenvolvimento do seu pensamento, nas obras ditas mais maduras situadas a partir da segunda metade do 1920.

A referência à presença marxista nos escritos bakhtinianos retoma a divergência quanto à autoria e à intenção do uso do pensamento de Marx nas obras apontadas no capítulo anterior.

Por um lado, críticos apontam para a perspectiva de que, se a obra é, de fato, da autoria de Bakhtin, a presença do marxismo ocorre apenas para a proteção política do autor russo e também para que seja possível passar pela censura e publicá-la. À medida que, por outro lado, partes dos estudiosos endossam o posicionamento da autoria ser dialógica e de os autores terem encontrado na teoria marxista, principalmente pelas influências de Volóchinov e Medviédev, fundamentação para sua teoria, ressaltando os pontos positivos e falhos de Marx.

A questão é que a presença do marxismo é eminente nas obras do Círculo de Bakhtin, em destaque, nas mais maduras. Não se fazem só presente bem como integram a unidade dos escritos, exemplo canônico dessa evidência é no livro *Marxismo e filosofia da linguagem*,

publicado em 1929, atribuído a Volóchinov e Bakhtin.

Nesta obra, Volóchinov busca extrair do marxismo a perspectiva sóciohistórica materialista de sujeito e cultura que produz por meio da sua materialidade, o signo, e que resulta do predomínio do movimento da história sobre os campos de atividade humana (CASTRO, 2010). Afastando-se do objetivismo abstrato e do subjetivismo idealista. Ao optar pela teoria marxista, o autor também revê os próprios princípios da teoria de Marx, dando, talvez, uma das maiores contribuições ao pensá-la pelo viés da linguagem, que segundo Volóchinov, faltava ao marxismo e, conseqüentemente, impedia que compreendesse como se dá as produções de sentidos nas relações sociais sem que fosse pela causalidade econômica ou mecânica.

Segundo Marx (1983), é pelo materialismo histórico, pois é o modo que toda a produção material de uma sociedade é realizada, constitui o vetor determinante de organização social e de representações intelectuais de uma época em que compõe a infraestrutura e estabelece outra, superestrutura, a ideologia hegemônica. Em outras palavras

na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. (MARX, 1983)

Contudo, para o Círculo, essa determinação ocorre pela materialidade linguagem, na enunciação do sujeito concreto situado social e historicamente. É a palavra o termômetro de maior sensibilidade de mudança social. Ela está repleta de significados historicamente construídos pela interação verbal.

É disto que resulta que todo “*signo é ideológico*”. Pois referir-se à ideologia é, em essência, pensar em sentido. Assim, o que é ideológico tem significado e alude a algo que está fora de si, logo, o que é ideológico é um signo (VOLOCHINOV / BAKHTIN, 2006). E este realiza-se no entremeio das relações eu-outro marcadas por uma época e por grupo(s) social(is) determinados.

Tal afirmação é possível porquanto, como o próprio autor indica, “o domínio do

ideológico coincide com o domínio dos signos; são mutuamente correspondentes” (idem, p. 22). Desse modo, as interações verbais entre os sujeitos vinculam-se intrinsecamente às condições sociais determinada e conforme as menores alterações deste meio, os indivíduos reagem a ela. É em consequência disso que as formas da língua também se alteram. Ou seja, as relações se alteram e afetam as interações verbais que, por sua vez, também se mudam no nível do quadro social, delas alteram as formas dos atos de fala que, por fim, incidem nas formas da língua.

É em virtude desse processo que, de acordo com os pensadores russos, pode-se considerar que quaisquer fenômenos os quais operam como signo ideológico, encarnam em uma dada materialidade de variadas dimensões (som, cor, massa física, o próprio corpo em relação ao mundo, etc), isso faz com que a realidade do signo se torne totalmente objetiva e passível de um estudo que seja metodologicamente unitário e objetivo (Idem, 2006).

Outra grande contribuição do pensamento bakhtiniano à teoria marxista foi a ampliação da concepção dialética e de pensar que as relações ideológicas entre superestrutura e infraestrutura ocorrem não apenas de cima para baixo, mas de baixo para cima também. Isto é, há uma reação valorativa da base social - ideologia do cotidiano - aos valores impostos pela ideologia hegemônica – ideologia oficial. E isso pelo signo. Este transforma-se em uma arena discursiva onde se digladiam as forças sociais de orientações contraditórias.

A dialética marxista, que se baseia na clássica de Hegel - tese (afirmação); antítese (negação); síntese (negação da negação, isto é, sublimação ou superação) -, não consegue abranger o embate da e na palavra. E aqui está a contribuição dialógica do Círculo ao redefinir a síntese, já não mais uma afirmação superada em relação aos dois primeiros movimentos (tese e antítese), mas uma nova afirmação que gerará uma nova negação e outra negação da negação em um movimento interminável.

É nisto que consiste a afirmação de Bakhtin, em seus escritos sobre a metodologia nas humanidades, quando este define que “a dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo em um nível superior” (2012, p. 401). E, ainda, pode-se encontrar o complemento dessa reflexão no texto a respeito da reformulação da *Problemas da obra de Dostoiévski* (doravante PDD) e também está presente na coletânea de *Estética da Criação Verbal*, no qual propõe que

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do



homem é o diálogo inconcluso. [...] Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (p. 348, grifo do autor)

A este movimento de resposta interminável a enunciados anterior e posterior proposta pelo Círculo é que Paula *et al* (2011) denominou de método dialético-dialógico, o qual toma-se como aplicação neste projeto. Dialético, pois há o movimento de ida e volta, mas que não termina em uma resposta definitiva para Bakhtin, ao contrário, incita a uma nova resposta dialogicamente, mesmo que seja uma não-resposta.

A noção de diálogo para o Círculo de Bakhtin constitui em um fenômeno muito mais amplo do que a mera réplica em uma conversa. Para o grupo é o centro de todo movimento vivo entre os sujeitos e na comunicação discursiva. Penetra a linguagem ou qualquer manifestação – até mesmo uma não-manifestação, uma aparente não-atitude, esta já é uma atitude – de vida humana. Em outras palavras, tudo o que tem sentido. Pois, antes mesmo de seres biológicos, o ser humano é um ser de linguagem. E

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. (BAKHTIN, 2015, p. 209)

Essas relações dialógicas não podem ser reduzidas às relações estruturais, abstratas. Elas devem materializar em um sujeito – na fala, gesto, olhar, criação, em qualquer enunciação – com diferentes valorações e posições, que dão vida ao diálogo. Sem relações dialógicas, não há sentido, linguagem, ou seja, existência.

Para essa compreensão reduzida ou entendida de forma estreita, o autor ainda enfatiza a amplitude do dialogismo nas mais diversas relações sociais, que estão além de questões linguísticas em estrito termo, pois revela o embate entre indivíduos inseridos sociohistoricamente e plenos de visões de mundo. Segundo o filósofo

A compreensão estreita do dialogismo como discussão, polêmica, paródia. Estas são formas externas mais evidentes, porém grosseiras de dialogismo. A confiança na palavra do outro, a aceitação reverente (a palavra autoritária), o aprendizado, as buscas e a obrigação do sentido abissal, a concordância, suas eternas fronteiras e matizes (mas não limitações lógicas nem ressalvas meramente objetivos), sobre posições do sentido sobre o sentido, da voz sobre a voz, intensificação pela fusão (mas não identificação), combinação de muitas vozes (um corredor de vozes), a

compreensão que completa, a saída para além dos limites do compreensível, etc. Essas relações específicas não podem ser reduzidas nem a relações meramente lógicas nem meramente objetivas. Aqui se encontram posições integrais, pessoas integrais (o indivíduo não exige uma revelação intensiva, ela pode manifestar-se em um som único, em uma palavra única), precisamente as vozes. (BAKHTIN, 2012, p. 327)

Portanto, cada enunciação revitaliza-se e passa a ser única e singular na existência sem que encerre o movimento dialético-dialógico entre o psíquico e a ideologia, entre a vida vivida interiormente e a vida exterior, entre o eu e o outro. Toda materialidade tem por base a alteridade.

É assim que cada acontecimento discursivo tecem a organização social, porém é sempre inacabado e está em constante diálogo com demais atos, pois atrás enunciação, está um sujeito, ativo e responsivo, que concorda e discorda (parcial ou completamente), e se (re)constrói nesse embate com seus outros. constituindo não apenas a si mesmo, mas também o mundo pela e na linguagem. Fora da interação, tudo se torna abstrato, sem vida. Com isso, não é possível estabelecer um discurso fundador nem um último. Aquele responde sempre a outro anterior enquanto este, por sua vez, gerará outro discurso que o responderá, retomando palavras ressignificando-as, dando um novo sentido a elas ao passo que se desloca outras para a marginalidade do sistema linguístico, em um fluxo sucessivo.

#### Nas palavras de Bakhtin

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este estende-se ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão de grande tempo. (2012, p. 410)

E é calcada nessa perspectiva da filosofia da linguagem bakhtiniana que esta pesquisa desenvolverá sua metodologia e a qual tem como corpus as próprias produções de textos do Círculo de Bakhtin. Caracterizando-se uma proposta de trabalho de cunho bibliográfico-teórico.

Para isso, a composição do material a ser investigado se dará pelas obras bakhtinianas

atuais em português, do Brasil, e que foram traduzidas diretamente do russo, dentre elas: *Estética da Criação Verbal* (2012, tradução de Paulo Bezerra) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015, tradução de Paulo Bezerra), as quais serão relacionadas também com as demais obras.

Nessas obras serão recolhidas concepções-chaves da teoria bakhtiniana as quais remetem a esferas de atividade humana outras que não a verbal, isto é, conceitos advindos sobretudo da música, e também imagéticos usadas pelos autores na elaboração de seu pensamento filosófico acerca da linguagem, como se referia Bakhtin a sua teoria.

A proposta é comparar os conceitos usadas pelos autores em suas obras e compreender como estes são entendidos nos contextos de seus campos de origem e também nos contextos em que são ressignificados na teoria, pois, segundo Bakhtin (2012), “o texto só tem vida contatando com outro texto” (p. 401), isto é, no diálogo; e, seguida, refletir a pertinência para fundamentar-se teoricamente nas análises de enunciados verbivocovisuais da cultura contemporânea (canções, musicais, filmes, séries, etc.).

Nesse sentido, a análise e reflexão partem de uma abordagem filosófico, isto é, nas relações entre materialidades, sem se limitar às meras questões estruturais, mas *além* delas, na fronteira entre a linguagem sonora, imagética e verbal, para pensa-las no todo. Em um concepção de linguagem proposta pelo Círculo.

Com isso, poder-se-á pensar também a potencialidade da palavra – sentido abrangente - em sua tridimensionalidade: verbal, vocal, visual. Ou seja, na capacidade de criação de sentido além do semântico, como, por exemplo, também a partir da criação de imagens e da tonalidade, conforme alguns caminhos já indicados pelo pensamento do Círculo

O que importa é o tom, separado dos elementos fônicos e semânticos da palavra (e de outros signos). Estes determinam a complexa tonalidade da nossa consciência, tonalidade que serve de contexto axiológico-emocional na nossa interpretação (plena e centrada nos sentidos) do texto que lemos (ou ouvimos), bem como em uma forma mais complexa e no processo de criação (de geração) dos textos. (BAKHTIN, 2012, pp. 403-404)

Tal orientação teórico pode-se observar em conceitos que se encontram ao longo de toda produção do círculo russo, tais quais, polifonia, entoação e entonação, coro e ritmo; como possível tentativa de pensar e dar a palavra sua ampla dimensão.

### **3. Palavra e suas relações verbivocovisuais**

Em seu ensaio sobre a linguagem, Volóchinov procura refletir a peculiaridade da linguagem bem como sua origem e lugar no meio social. A primeira distinção feita pelo autor se dá pela materialidade do objeto, que, diferentemente de outros materiais físicos, já possui um significado dado. Então, por esse viés, investiga todo o desenvolvimento da linguagem,

seja ela escrita ou oral, ou mesmo imagética, em certa medida.

De acordo com autor russo, a existência de duas correntes principais, a saber, teoria da onomatopeia e a teoria das interjeições - a primeira, nascimento da linguagem sonora por imitação de sons naturais; e, a segunda explica o surgimento dos primeiros sons por exclamações involuntárias de sensações produzidas nos homens por objetos - são insuficientes, pois além de explicar apenas poucas palavras de certas línguas, não explicam o caráter essencial da linguagem como fenômenos sociais.

Então, o filósofo da linguagem apoia-se nos trabalhos de Engels e nos estudos linguísticos do russo Marr, os quais afirmam que o nascimento e o desenvolvimento da linguagem estão diretamente vinculados à atividade social do trabalho econômico, isto é, à luta do homem contra a natureza para a sua sobrevivência.

Para atender a esta necessidade de comunicação e, conseqüentemente, a organização social, o homem desenvolveu uma linguagem mais simples e primitiva, a linguagem gestual “das mãos”, a qual podiam ser acompanhadas por gritos desarticulados, mas com entoação, expressando emoção e apenas muitos milênios depois acrescentou-se a linguagem sonora, tida, primeiramente, como magia, do culto mágico. Característica que, em certa medida, conserva-se ainda nos tempos atuais da humanidade.

Dessas primeiras observações, é possível afirmar, então, que a linguagem sonora não veio da necessidade de comunicação, afinal, já haviam uma para atender a essa finalidade. Deve-se, assim, buscar essa origem verbal "nas condições peculiares do trabalho na vida da humanidade primitiva." (VOLOSCHINOV, 2013, p. 137)

Ao direcionar os estudos às condições de atividade social, percebe-se que esta começou, de forma gradual, a tornar-se complexa e passou a exigir dos indivíduos a compreensão do mundo e sua relação com ele e nele. Em outras palavras, nas necessidades econômicas de interpretar e explicar os fenômenos sociais e naturais nasceu o verbo.

Em decorrência dessas circunstâncias, aos poucos, foram dando formas a todas criações ideológicas - ciência, política, arte, religião, etc. -, principalmente, as ligadas ao processo de trabalho econômico, à vida, como afirma Volochinov

A essas condições deve também sua origem a arte, que por longo tempo, conformou-se na associação indivisível da dança, do canto e da música, com sons de instrumentos rudimentares. Tanto a

linguagem sonora quanto essa arte tríplice têm uma base comum: *as ações mágicas* que, aos olhos da obscura e atrasada consciência do homem daquele período, pareciam condições necessárias ao êxito da sua atividade produtiva, e por isso acompanhavam sempre todos seus trabalhos coletivos. (2013, p. 137, grifo do autor)

Os complexos fônicos, porém, muito distintos das línguas atuais e antigas, designavam para apenas uma palavra todos significados e estavam vinculados aos objetos mais próximos da atividade econômica.

A partir dessa nova relação de organização do trabalho econômico e do desenvolvimento de novas atividades, surgiram divisões internas (classe, funções) além das externas (tribos, povos). Estes grupos, por sua vez, entrecruzavam-se seja guerreando ou unindo-se para determinadas necessidades de trabalho. Com isso, ampliava-se os elementos linguísticos contribuindo para as formulações de novas palavras. As quais, conforme a ordem social, se definiam por oposição.

Desse modo, a palavra estabelecia-se como instrumento de representação refratada da realidade, isto é, uma parte fragmentária do mundo natural e assim dava ordem ao pensamento social.

Pois para assegurar a relação com o mundo era preciso que o signo fosse mais do que passageiro, tinha de ser constante para compreender que dada estrutura sonora ou movimento está relacionado com uma expressão (sentido), que se converte em um valor social para os sujeitos. Mas, todo esse processo não se consolidaria sem que houvesse uma interiorização do movimento externo. Para melhor dizer, só foi possível por meio da tomada de consciência, via linguagem.

Sem a consciência não seria possível que as sensações fossem expressas em signos. estes, por sua vez, dão vazão ao processos de conscientização do mundo e de si. Logo, para tornar consciente e dar sentido à vida é necessário passar pela refração ideológica, pois a linguagem interior é a esfera, o campo em que o organismo passa do ambiente físico ao social” (VOLOSCHINOV, 2013, p. 151). Nela toda a orientação social já se faz presente e será reforçada no momento da enunciação. É valor social que também foi interiorizado juntamente com o signo. Porquanto, como já foi referido em momentos anteriores, as relações linguísticas estão no mesmo plano das relações de atividade social do trabalho econômico dos homens.

É impossível pensar qualquer coisa natural - sensações, o mundo físico, etc. - se torne expressão humana sem antes ter passado pelo conteúdo ideológico, nem mesmo o próprio homem biológico. Ao tentar suprimir toda essa natureza sociohistórica da linguagem, esta

torna-se inexistente e, conseqüentemente, toda organização social, em suma, o mundo e o homem.

Para começar, esqueçamos da língua usada, depois da entonação da voz, do gesto, etc. e finalmente... nos encontraremos na situação ridícula da criança que queria encontrar o núcleo da cebola tirando, uma depois da outra, as camadas que a compõem. Da expressão, assim como da cebola, não resta nada. (idem, 2013, p. 148)

Essas noções acerca da palavra - ou linguagem sonora - presentes no ensaio de Volóchinov retomam alguns pontos que se encontram em Marxismo e filosofia da linguagem como, por exemplo, a entonação, a natureza social e seu vínculo indissolúvel para com a vida.

Diante das considerações supracitadas a respeito da linguagem sonora, podemos compreendê-la como instrumento de relação com um mundo natural, ou melhor, da representação deste mundo e do homem. Em outras palavras, de (re)criação, não mais de ordem divina - embora se conserve ainda determinados traços de ações mágicas-, mas da realidade do mundo natural apresentado refratado por meio das dimensões visual, sonora e verbal da linguagem - em uma palavra, verbivocovisualidade - vinculado diretamente à vida produtiva econômica, dando organização ao pensamento social e, em seguida, individual. Em um movimento dialético-dialógico de constituição entre sujeito, linguagem e mundo.

Para esta compreensão e expressão da linguagem sonora que se pode encontrar o uso de conceitos advindos de outras esferas culturais como, por exemplo, o da música. A partir da noção de entonação, acento, voz, por exemplo.

Esta enformação em princípio com limitados complexos fônicos que, com o desenvolvimento e o entrecruzamento das atividades sociais (e linguísticas, por excelência), foram se ampliando e formando conjuntos de palavras tais se conhecem hoje, ou enunciados. Com isso, “nosso mundo existe animado pela palavra sonora que não é levada pelo vento, mas que possui o valor de um ato ético, a força persuasiva de um enunciado ação, e na potência das propriedades estéticas de um objeto de arte” (BUBNOVA, 2011, p. 273). Disso, a noção de “palavra”, no sentido bakhtiniano é, também, tomada de forma estendida, equipara-se a enunciado ou, em outras palavras, à linguagem. Bakhtin amplia o entendimento “por palavra do outro (enunciado, produção de discurso) eu entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa” (2012, p. 279)

### 3.1 O ato enunciatvo: o elo perdido entre a verbo, a imagem e som

Por enunciados<sup>5</sup> pode-se entender como um elo na cadeia discursiva, como réplica de diálogo que se correlaciona com outros enunciados em resposta. O enunciado é “a *unidade real da comunicação discursiva*” (BAKHTIN, 2012, p. 269, grifo do autor). É a materialização do signo.

Tais enunciados são constituídos pelas unidades da língua (orações, elementos gramaticais, intralinguístico) e, diferentes dessas unidades, os enunciados se vinculam com contexto extraverbal da realidade e dão sentido à fala do sujeito. Segundo Bakhtin (2012)

O contexto da oração é o contexto da fala do mesmo sujeito do discurso (falante); a oração não se correlaciona de imediato nem pessoalmente com o contexto extraverbal da realidade (a situação, o ambiente, a pré-história) nem com as enunciações de outros falantes, mas tão somente através de todo o contexto que a rodeia, isto é, através do enunciado em seu conjunto. (p. 277)

Embora o teórico russo utilize a língua para pensar o enunciado, pode-se alargar esse sentido, é conceber o enunciado como constituído pelas unidades constitutivas da linguagem, em outras palavras, no campo da pintura, pela cor, movimento do pincel; no cinematográfico, movimento da câmera, ângulo, foco, tipo de lente; no campo musical, pelos acidentes, notas, tons. E assim para todo e qualquer campo, artístico ou não. Pois, “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (BAKHTIN, 2012, p. 261), que se realizam por meio de enunciados. Estes são a ligação imediata com a realidade por onde a vida se realiza e por onde penetra o enunciado, conforme a citação anterior.

O próprio entendimento de enunciado é, aliás, pensado de maneira ampla. Em “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”<sup>6</sup>, o filósofo russo dá o mesmo sentido de enunciado ao termo *texto*, como “a realidade imediata”, tanto do pensamento quanto das vivências, e continua “O texto ‘subentendido’. Se entendido o texto

---

<sup>5</sup> Por enunciado, para Bakhtin e seu círculo, compreende-se também enunciação. Em russo, o autor usa apenas uma mesma palavra, *viskázivanie*, para designar ambas concepções. Ou seja, não há enunciado sem enunciação e vice-versa.

<sup>6</sup> Ensaio presente em *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin.



no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte).” (2012, p. 307).

Assim, há, em certa medida, uma correlação entre as diversas formas de manifestações - visuais, vocais, verbais -, as quais pode-se compreendê-las na noção de enunciado (textos). Dentre esses elementos comuns, é possível citar, por exemplo, a intenção (projeto de dizer), a sua realização, um sujeito e a exterioridade (direcionamento para o outro).

Todo enunciado possui um certa conclusibilidade, não por ser fechado em si, mas por apresentar um começo e um fim absoluto. Essa característica se dá pois, na concretização da comunicação discursiva, o enunciado apresenta três propriedades, a saber, exauribilidade, projeto de dizer e formas típicas.

A exauribilidade é compreendida como uma delimitação do tema, do assunto a ser tratado pelo falante em seu projeto de dizer. Ou seja, a partir do querer do sujeito que se enuncia, este limitará a temática – jamais a esgotará - que pertencerá ao seu discurso em um dado acontecimento. Essa escolha, por sua vez, influenciará na forma típica a ser usado pelo falante de acordo com as especificidades do campo e em relação a outros enunciados, atendendo a sua necessidade de comunicabilidade.

É nesse processo de construção do enunciado, o qual caracteriza a sua conclusibilidade, que se delimita o seu princípio e fim absolutos, pois torna-o passível de ser respondido e responsivo. É na alternância de dos sujeitos do discurso que os limites dos enunciados são definidos e passa-se a palavra ao outro.

Essa relação dialógica – alternância de falantes - marca também o direcionamento do enunciado, traço típico, pois todo texto é prehe de resposta. Dirige-se ao outro em busca de compreensão<sup>7</sup>. De acordo com Bakhtin, em “Gêneros do discurso”<sup>8</sup>,

o direcionamento, o endereçamento do enunciado é sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode haver enunciado. As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades constitutivas e determinantes dos diferentes gêneros do discurso. (2012, p. 305)

---

<sup>7</sup> Toda compreensão é já uma resposta (BAKHTIN, 2012).

<sup>8</sup> Em *Estética da Criação Verbal*.

Outra característica do enunciado é sua irrepetibilidade. A cada ato enunciativo este se torna único e singular na cadeia discursiva, porquanto, atrás de cada enunciado estão sujeitos (eu e outro, minimamente) que enunciam situados em determinadas posições axiológicas e se alteram mutuamente a cada enunciação, conseqüentemente, a modifica também os próximos enunciados concretizados. Os elementos constitutivos da linguagem podem até se repetir – e os sujeitos os repetem de forma ilimitada ao se enunciar -, mas os enunciados tornam-se um novo elo na cadeia da comunicação discursiva.

As unidades da língua (ou da linguagem) não pertencem a ninguém, são neutras, vazias e abstratas. Quando o falante as utiliza, geralmente, projeta-as já no enunciado, com determinada expressividade, que, geralmente advém de outros enunciados já concretizados, pois, não temos acesso a elas diretamente do sistema da linguagem. Elas são dadas ao sujeito por contato com outros enunciados ao longo da sua existência. Na palavra tem a expressão do outro e a qual modelamos ao enunciar.

Desses conjuntos de enunciados formados a partir das comunicações verbais cotidianas produzem variadas enunciações que se correspondem aos diversos tipos de intercâmbio comunicativo, as quais começam a apresentar alguns traços típicos em seu estilo, estrutura e tema em uma enunciação. Tais formulações mais ou menos padronizadas constituem-se no diálogo, na enunciação feita por um sujeito que fala e na compreensão de um outro, o ouvinte ativo – que responde. A isso, em suma, se dá, na filosofia, por meio dos *gêneros discursivos*.

A plenitude do enunciado, e conseqüentemente dos gêneros discursivos que se materializam no enunciado de modo a incorporar seus elementos; se dá não apenas pela sua composição linguística (sentido de linguagem), mas também com elementos extralinguísticos. Tais elementos contribuem na construção ato enunciativo que ocorre a partir tríade indissociável o conteúdo, forma e estilo.

O tema (ou conteúdo temático) é o assunto a ser focado pelo sujeito expressivo, aquilo que o falante avalia, faz a sua apreciação valorativa. Esta coluna do enunciado (e do gênero) costuma ser, frequentemente, o mais estável em relação aos outros dois (forma e estilo).

A forma composicional, por sua vez, diz respeito a organização das unidades

constitutivas da linguagem, o jeito em que é enformado o tema a partir dos recursos da materialidade que o sujeito dispõe (linguística, visual, sonora). O estilo está diretamente ligado à forma.

No estilo, tem-se o *como* se enuncia. Isto é, qual o manuseio realizado na materialidade pelo falante-autor para produzir o efeito de sentido do seu projeto de dizer em consonância com o estilo do gênero. Na forma, portanto, há dois níveis de estilo: aquele pertencente ao próprio gênero, convencional; e o estilo impresso pelo sujeito, o jeito individual de realizar o enunciado. Aqui, centra o caráter subjetivo do ato enunciativo.

No intuito descrever os fenômenos que dão contornos aos três pilares do enunciado de modo que não os reduza, o Círculo de Bakhtin recorre às demais áreas da atividade humana para utilizar de lexemas advindos de dado campo, principalmente do musical e os quais pretende-se refletir seus usos e compreendê-los tanto em sua esfera de origem quanto no pensamento bakhtiniano.

### **3.1.1. Arquitetônica da palavra**

A concepção de arquitetônica em Bakhtin tem sido relacionado comumente a duas influências de teóricos de campos distintos: pela filosofia de Kant, por um lado; e o de Wölfflin, dentro da História da Arte.

Na sua obra *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), Wölfflin utiliza-se do termo para se referir à essência das artes escultura, arquitetura e pintura como uma ideia de todo formal acabado e ideal.

Já Kant, no terceiro capítulo da obra denominada *Crítica da razão pura*, toma a ideia de “arquitetônica” para pensar a sua organização sistemática de todo o conhecimento. Pois, segundo o filósofo alemão, é própria da razão do homem possui uma arquitetônica. Esta é, por fim, a doutrina do saber científica no conhecimento humano.

Contudo, no pensamento na filosofia da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin, ambas as concepções são reformuladas para pensar a unidade do enunciado de cada sujeito no mundo ético e estético, tal qual afirma Campos (2015) citando Bakhtin: “diferente dessa concepção de Kant, em que a arquitetônica é a doutrina do científico, Bakhtin demonstra que

a arquitetônica é a alternativa teórica para pensar que ‘arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade’ (BAKHTIN, 2003, XXXIV)” (2015, p. 205).

E é o que o filósofo de fato faz ao estabelecer este conceito tanto nos textos “Arte e responsabilidade” e “O autor e o herói na atividade estética”<sup>9</sup> quanto na obra de *Questões de literatura e estética*, nesta, inclusive, há uma variação no conceito, o qual Bakhtin denomina forma arquitetônica.

No pensamento bakhtiniano, arquitetônica pode ser concebida como aquela que “não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e de temporal, mas também de sentido. (2012, p. 127), isto é, caracteriza pela a organização “acabada” do enunciado – não de modo *a priori*, mas como uma construção única e irrepitível feita por um sujeito -, este enquanto um todo concluído. É na construção arquitetônica de um dado texto que se articulam todos os elementos que o compõe, sempre na relação eu-outro.

Em *Questões de literatura e estética*, o conceito é retomado em relação à forma composicional e a importância em definir as noções de cada concepção, pois um embora esteja estritamente ligada à outra, ambas não se confundem, pois atuam em “camadas” distintas do enunciado. Por isso, o pensador russo explica que as formas arquitetônicas

são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (1988, p. 25)

Elas ao definem a imagem do autor externamente, pois o situam na atuação no mundo ético e estético em que o sujeito está inserido dialogicamente orientado. Por fim, Campos (2012) expõe e elucida as ideias gerais que emergem a partir dessa noção, aqui, discutida. Segundo a autora

Essa distinção entre forma composicional e arquitetônica parte da ideia de que esse último conceito nasce de um pensamento que tem o ser humano como centro de valor, porque há um homem que fala, que se interroga e que procura estabelecer relações interativas, formulando perguntas e respostas diante dos acontecimentos da vida.

---

<sup>9</sup> Ambos os escritos constam em *Estética da Criação Verbal*.

Ao propor esse conceito, Bakhtin explica a necessidade de se fazer uma descrição da arquitetura valorativa do viver o mundo, não com uma fundamentação analítica à frente, mas com um centro verdadeiramente concreto, espacial e temporal, do qual surgem valores, afirmações, ações reais, e onde os membros são pessoas reais, vinculadas entre si por meio de relações de um acontecimento concreto. (p. 253)

Desse modo, pode-se pensar essa metáfora usado pelo Círculo na tentativa de ampliar refletir sobre a imagem, ou imagens, suscitadas do sujeito no seu ato enunciativo e no qual o outro recebe e lhe dá acabamento.

### 3.1.2. A construção do sujeito: noções de imagem externa: imagem externa

Outra noção que, apesar de utilizada pelo Círculo de Bakhtin para materialidade verbal, remete diretamente ao campo visual. Essa concepção desenvolvida pelos teóricos russos está atrelada ao enunciado, pois este é concretizado por um sujeito. Atrás de todo texto há um autor<sup>10</sup>, o qual cria uma imagem de si para o outro por meio da enunciação.

Essa concepção, assim como a entonação (tal qual se verá adiante), é tão cara à filosofia bakhtiniana, que, no subcapítulo 2 do capítulo II, do texto “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin dedica exclusivamente para a reflexão desse conceito. Porém, o termo já aparece desde o primeiro capítulo, quando o autor aponta a importância do eu deslocar-se para tentar se ver como outro e calcular a possível imagem que passa para o outro

o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si não no plano que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com os valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se o *outro* em relação a si mesmo, olhar para si com os olhos dos outros; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, procuramos compreender e levar em conto os momentos transgrediente à nossa própria consciência: desse modo, **levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro - para nós mesmos esse valor não existe imediatamente**<sup>11</sup> (para autoconsciência pura e efetiva). (2012, pág. 13-14, grifos do autor)

---

<sup>10</sup> A ideia de autor não se limita apenas àqueles que escrevem textos científico, literário, filosófico, documental, mas todo e qualquer texto, oral ou escrito, verbal, visual ou sonoro. Em outras palavras, é todo aquele que produz um enunciado.

<sup>11</sup> Destaque meu.

Todavia, essa imagem que o indivíduo busca produzir não é, nunca, a imagem real, pois apenas é possível conhece-lo por meio de enunciados, nos quais é possível criar as mais variadas imagens bem como o outro pode enxergar uma multiplicidade a cada nova produção de enunciado.

A própria imagem externa do sujeito que a produz lhe é inacessível, somente o outro pode ver a posição do corpo por completo do sujeito-enunciador, a sua expressão facial, os seus músculos ou até em um texto escrito, só o outro pode ver o excedente de visão daquilo que o eu escreve e lhe escapa a si mesmo,

o próprio homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente nem a sua própria imagem externa, nenhum espelho ou foto o ajudarão; sua autêntica imagem externa pode ser vista e entendida apenas por outras pessoas, graças à distância espacial e ao de serem *outras*. (idem, p. 366).

A respeito disso, o filósofo russo assegura, por meio da atividade artística, que quaisquer que sejam os meios materiais para a concretização do enunciado, o autor-artista transfere uma imagem externa para o outro

Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência, e, *ao transferir essa existência do homem para o plano estético, deve transferir para esse plano também a imagem externa dela nos limites determinado pela espécie do material (cores, sons etc.)* (ibidem, p. 87, grifos meu)

Então, Bakhtin continua “O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo” (ibidem, p. 87) e, ainda, mais à frente afirma que a imagem expressa em palavras representa visualmente, até mesmo um romance, e tem aspecto formal, o que confere o caráter não apenas expressivo da palavra bem como um impressivo.

Segundo o pensamento bakhtiniano, até mesmo criação musical há esse componente imagético externo e é na música, juntamente com criação verbal, que ele se torna mais “sedutor” e convincente, pois não possui a materialidade visual explícita<sup>12</sup> igual ocorre nas artes plásticas. O próprio filósofo define essa característica como *contradictio in adjecto*, isto é, uma atribuição que se contradiz. Essa “contradição não se dá à ideia propriamente dito, mas ao seu meio – o linguístico – pois não há um explícito aspecto visual na materialidade

---

<sup>12</sup> É neste sentido que se trata a concepção verbivocovisual presente no conceito de linguagem na filosofia bakhtiniana e a qual será melhor explanada mais adiante.

linguística.

Tal noção, ao ser objeto de reflexão, bem como as demais, em um movimento dialético entre vida e arte – arte e vida -, nas obras do Círculo, é possível encontrar algumas variações na denominação que, no entanto, comportam o mesmo sentido. Pois o que difere é adequação lexical a partir do âmbito em qual se fala – no caso, a literatura. Dentre as nomeações outras que se pode encontrar, observa-se no texto “Reformulação do livro Problemas da Poética de Dostoiévski”, no qual Bakhtin atesta que a “imagem do homem não pode ser desvinculada da forma da sua existência (BAKHTIN, 2012, p. 349) seja qual for a forma de sua manifestação de linguagem. No ensaio “O problema do texto na linguística, filologia e em outras ciências humanas”, ao tratar da “contradição de termos” imagem e signo linguístico, o autor também utiliza “imagem do autor”.

Contudo, talvez, uma das formas mais ricas encontrada pelo Círculo de Bakhtin para se referir a visualidade de dado enunciado e qual a sua importância nas relações dialógicas; é o termo “máscara”, o qual é usado tanto no texto acerca da reformulação da obra sobre Dostoiévski quanto no texto sobre “O autor e o herói na atividade estética”, ambos na coletânea de *Estética da Criação Verbal*.

A concepção de máscara, aqui, parece muito propícia, pois “todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. *Podemos não saber nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas.* (BAKHTIN, 2015, p. 210, grifo meu) e a diversidade nas formas de se mostrar no e pelo enunciado pode ou não coincidir com a pessoa real. Afinal

não há nenhuma fusão orgânica da expressividade externa da personagem (a imagem externa, a voz, as maneiras, etc.) com a sua posição ético-cognitiva interna, a primeira se ajusta a ela como uma máscara não única nem essencial ou não atinge nenhuma nitidez, a personagem não se volta de frente para nós, sendo apenas vivenciada de dentro por nós; (BAKHTIN, 2012, pág. 17)

E isso não importa, pois para o pensamento bakhtiniano a existência só se dá na concretização do enunciado. Em outras palavras, o sujeito pode se ocultar, se apresentar, simular, criar um ser expressivo que atenda às necessidades de sua intenção – vontade discursiva ou projeto de dizer ou, ainda, arquitetônica.

O falante, independente do “ser real”<sup>13</sup>, (re)vela-se discursivamente no ato enunciativo. Isto é,

---

<sup>13</sup> O ser real: especificamente, aqui, refere-se ao a pessoa no cotidiano na concepção corrente, por

ao mesmo tempo que o sujeito esconde uma valoração, uma imagem de si e do que fala, evidencia outra uma imagem para quem se dirige. Esta é, propriamente, a condição de ocultação: coloca-se dado objeto – imagem, corpo, som, etc. – no lugar de outro. É nisto que convém de modo pertinente a metáfora da máscara usada pelo Círculo, para refletir a construção de autoria no e pelo enunciado. Pois, a máscara “se repararmos para que serve, sobretudo nas sociedades ditas 'primitivas' e nas sociedades tradicionais, tem de se reconhecer, creio eu, que a máscara, longe de ocultar, revela; ” (MATTOSO, 1996, p. 1).

O próprio Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, retoma a noção de máscara para refletir sobre as relações sociais e o processo de carnavalização, tal qual observa-se no trecho seguinte:

a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

Desse modo, assim como a concepção de arquitetura, o conceito de imagem externa – e suas variações: imagem do homem, imagem do autor e máscara – é nodal para o Círculo caracterizar o fenômeno da visualidade dos enunciados.

### **3.1.3. Entre a música e palavra: diapasão, timbre, altura**

Ao recorrer à teoria musical, encontra-se as seguintes definições para cada um desses conceitos: a) diapasão – É um padrão de altura absoluta (número de vibrações), utilizado para afinação de instrumentos. (MED, 1996, p. 267); b) timbre - É o som característico de cada instrumento. Resulta da intensidade e da qualidade dos harmônicos que acompanham o som fundamental. Os fatores disso são o material de que é feito, o modo de produção e como ressoa o som (idem, p. 95) e; c) altura determinada pela frequência de vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som. (ibidem, p. 11).

Tais noções é mencionado por Bakhtin, no texto sobre a reformulação de sua obra a respeito de Dostoiévski. Neste momento o autor volta-se para pensar a voz – não necessariamente emissão sonora com o órgão vocal – como expressão do sujeito em sua posição valorativa a respeito do outro, de si e do mundo. Ainda, segundo o filósofo “o homem entra no diálogo como voz integral. Participa

---

assim dizer. O “rosto verdadeiro”. Pois, em verdade, o ser para Bakhtin e seu círculo só se torna real no ato concreto da enunciação.



dele não só com seus pensamentos mas também com seu destino, com toda sua individualidade” (2012, p. 349).

Nesse perspectiva, é possível entender a relação que o Círculo faz com as conceitos musicais acima definidos, pois o sujeito ao entrar no diálogo, entra, conseqüente no mundo ideológico, uma diapasão social, isto é, uma tentativa de padronização de valorações sociais, imposta pela cultura oficial (ideologia hegemônica), que advém da superestrutura sobre a infraestrutura<sup>14</sup> – aqui também relaciona-se também com as forças centrípetas, metáfora utilizada na filosofia bakhtiniana para descrever esse fenômeno. E esse processo se dá pela linguagem, na voz de sujeitos éticos, que participam ativamente do mundo.

Esse embate ideológico, como ocorre por meio de enunciados construídos por sujeitos de modo único e irrepetível, manifesta-se com as mais diversas variações, pois com a subjetividade de cada enunciador. Ou seja, há uma especificidade em cada enunciado, que o distingue e o torna singular no ato ético e estético. É no estilo do enunciado (e do gênero) em que aparece tal timbre. Em altura - vibrações – igualmente distintas.

### **3.1.4. Entre a música e palavra: entonação<sup>15</sup>, acento e tonalidade**

Por entonação (expressiva), segundo a filosofia bakhtiniana, pode-se entendê-la como um a entonação como “um traço constitutivo do enunciado” (BAKHTIN, 2012, p. 290), pois é por ela que a valoração penetra no enunciado. Nela se tem “capacidade de exprimir toda a multiplicidade das relações axiológicas do indivíduo falante como conteúdo do enunciado, no plano psicológico: a multiplicidade das ações emocionais e volitivas do falante” (1988, p. 64), esse aspecto que faz com que os gêneros discursivos se ligam ao seus contextos extratextuais, tornam-se ideologizados, vivos e são colocados no elo da cadeia comunicativa, em outras palavras, tornem-se concretizados, capazes de serem interpretados e avaliados (BAKHTIN, 2012). É pela entonação que o enunciado alcança sua plenitude.

No momento, por exemplo, que uma palavra é pronunciada com uma determinada entonação, já deixa de ser uma simples palavra do sistema da língua, passa a ser um

---

<sup>14</sup> Assim como Volóchinov expõe, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), a essa ideologia dominante imposta para infraestrutura, esta não aceita passivamente, reage, responde à imposição, seja confirmando-a ou negando-a (parcial ou completamente).

<sup>15</sup> Conforme a edição e a tradução o termo empregado pode ser “entoação”. Aqui, usa-se semelhante à edição consultada.

enunciado pronto e acabado constituído de apenas uma palavra.

Para se referir a essa entonação, Bakhtin faz uso, como pode ser visto em “Gêneros do Discurso”, do termo “colorido expressivo” ou, ainda, “elemento expressivo” também, numa metáfora ao sentido de que o enunciado ganha vivacidade.

Essa expressão do sujeito é feita a partir das unidades de composição dos enunciados em suas mais diversas esferas de atuação: a *seleção e disposição* de lexemas em uma conversa de corredor ou no romance, a *escolha* de um ângulo para uma produção cinematográfica ou uma foto cotidiana ou mesmo *o jeito de utilizar* de determinado *tom*<sup>16</sup> para falar com o outro ou para compor uma música.

É preciso do homem para dar forma específica, em um tempo-espaço igualmente singular, às unidades de composição, pois conforme afirma o autor ao refletir a partir do texto verbal só “a própria língua e as suas unidades significativas – as palavras e orações – carecem de expressão pela própria natureza, são neutras. Por isso, servem igualmente bem a quaisquer juízos de valor, os mais diversos e contraditórios, a quaisquer posições valorativas” (BAKHTIN, 2011, p. 296).

Desse modo, para uma possível delimitação conceitual, entonação seria unidade de composição da linguagem estilizada por um falante, isto é, a organização valorativa a partir das características próprias da materialidade usada para se expressar, considerando sua memória semântico-social; Porque estas unidades apresentam já certas características, por exemplo, as unidades linguísticas apresentam uma musicalidade própria – fonética e fonológica – oclusiva, aberta, fechada, bilabial, entre outras e é partir delas que o sujeito se expressa, seja na fala, na escrita ou na canção, pois elas em si próprias não cabem expressividade, é preciso do homem. É o que Bakhtin afirma ao admitir que “a oração enquanto unidade da língua possui uma entonação gramatical específica e não uma entonação expressiva. Situam-se entre as entonações gramaticais específicas: a entonação de acabamento, a explicativa, a disjuntiva, a enumerativa, etc.” (2012, p. 296), referida entonação gramatical ao nível da oração é o que se denomina frequentemente prosódia nos estudos da estilísticas.

---

<sup>16</sup> Tom é outro conceito que Bakhtin e seu Círculo utilizam para compor a noção de linguagem. (ver mais adiante nesta seção).

Nesse sentido, a entonação consiste em a entonação das unidades constitutivas da linguagem mais o acento dado pelo sujeito. Assim, para definir essa apreciação valorativa presente no enunciado, o filósofo recorre ao campo musical e caracteriza esse jeito de organizar as unidades constitutivas da linguagem como entonação. Ou seja, é como se constrói a enunciação: escolher e dar ênfase em determinado lexema, alongar outro, deslocar a tônica, usar uma cor de modo mais predominante em um quadro, utilizar uma forma geométrica, pincelar com uma certa curva, mover a câmera de cima para baixo, da esquerda para a direita em espiral ou reto, focar um objeto específico, no caso de produções cinematográficas ou, na música, usar um acorde no lugar de outro etc. Todas essas maneiras são formas de dar entonação ao enunciado, isto é, de acrescentar-lhe a valoração do autor. De vivificar o enunciado. E é na acentuação o elemento que Bakhtin utiliza do campo musical para elaborar o conceito de entonação. Pois, como MED (1996) explica acento “é a modulação da voz que expressa o sentido do discurso musical ou recitação (p. 141).

Faz-se necessário salientar que a entonação, então, não se dá apenas por uma força vocal impressa no ato enunciativo, mas também pela memória semântico-social, mencionada anteriormente, depositada nas unidades constitutivas da linguagem. Essa memória materializa-se na entonação e pode ser o meio onde se (des)encontram locutor e interlocutor, pois é possível que coincidam ou não sentidos, estes que chegam, habitam o pensamento do falante e se moldam em sua entonação, base das interações. Tal acontecimento é devido à linguagem chegar ao indivíduo por meio de outros enunciados acabados com suas diversas entonações existentes que ecoam nas unidades constitutivas da linguagem, assim “tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional” (BAKHTIN, 2012, p. 373).

Essa experiência discursiva que impregna mais ou menos intensamente as unidades constitutivas, faz com que possa

ser caracterizada como processo de assimilação - mais ou menos criador - das palavras do *outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2011, p. 294 e 295, grifo do autor)

por conseguinte, o valor do signo desloca-se para social, pois coincide com o domínio ideológico (BAKHTIN / VOLOCHINOV, 2006).

Ademais, essa capacidade de (re)acentuação permite ao enunciado (e ao gênero discursivo) duas características típicas dele: de estilo e relativa estabilidade do gênero.

A primeira, encontra-se nos escritos de Bakhtin, no quais assegura que “o estilo individual do enunciado é determinado principalmente pelo seu aspecto expressivo” (2012, p. 289) e continua “onde há estilo há gêneros (idem, p. 468), por isso afirmou-se anteriormente que a entonação se torna a base das interações, pois só há comunicação por meio de gêneros, ou seja, enunciados, que apresentam formas relativamente estáveis (BAKHTIN, 2012).

É por meio do estilo, isto é, da entonação – *na forma* de se enunciar – que o enunciado se materializa, onde o sujeito-criador marca seu posicionamento valorativo no mundo ético e estético e dá a tom de sua vontade discursiva.

Já a segunda característica, a relativa estabilidade do gênero, está diretamente ligada à primeira, porquanto, “os gêneros do discurso, no geral, se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação” (BAKHTIN, 2012, p. 293), em consequência, disso, “a passagem de estilo de um gênero para o outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (Idem, p. 468) ao contrário, o conteúdo temático, o qual tende a ser o mais estável.

Isto posto, há a possibilidade de deslocar, por meio da forma do gênero, exemplo, uma saudação que está no campo oficial para o campo da comunicação familiar ao utilizar uma reacentuação irônico-paródica (idem).

Os gêneros requerem, ainda, um tom, que se dá por meio da entonação. É por ele que toda a comunicação dialógica se orienta. Quando sujeitos estão em uma interação – e a todo momento de suas existências estão – notam claramente o tom utilizado pelo indivíduo que fala, bem como qualquer mudança a partir da entonação. Nela materializa-se os mais diversos tons – irônico, alegre, melancólico, etc. – da posição volitiva-axiológica do falante e, de acordo com Bakhtin, em PDD

Ao analisarmos a prosa, nós mesmo nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades do discurso que examinamos. Além disso, na prática cotidiana, ouvimos de modo muito sensível e sutil todas essas nuances nos discursos daqueles que nos rodeiam; nós mesmos trabalhamos muito bem com todas essas cores da nossa paleta verbal.

Percebemos de modo muito sensível o mais ínfimo deslocamento da entonação, a mais leve descontinuidade de vozes no discurso cotidiano do outro, essencial para nós. (2015, p. 231)

Na teoria musical, por tonalidade e tom, ao menos, no plano teórico são dois conceitos distintos, mas indissociáveis – semelhante às noções de enunciado e gênero discursivo na filosofia bakhtiniana. O primeiro, tonalidade, caracteriza-se por um sistema característico de sons, o qual denomina-se escala. A partir disso, tem tonalidade maior, menor, melódica ou harmônica. Essas tonalidades, por sua vez, se realizam no tom. Assim, como há no conjunto musical vários tons, uma tonalidade pode ocorrer em mais de um tom. Por exemplo, uma tonalidade maior, pode acontecer no campo de dó ou ré. Mas, por esses conceitos estarem tão imbricados, na prática, confundem-se.

De volta à teoria bakhtiniana, então, em um enunciado será sempre pleno de tonalidades dialógicas, as quais o tornarão compreensíveis, pois manifestará um ou vários tons. Por exemplo, em uma alusão grosso modo, a ironia (tonalidade) pode ser usada para por vários tipos de tom: superioridade, insatisfação, irritação.

Esse tom volitivo-emocional, isto é, esta apreciação é também passada de enunciado para enunciado e ecoa nas palavras durante as relações dialógicas, assim como ocorre com a entonação. Pois é por meio desta que se vincula as tonalidades. Na entonação abarca-se o acento, as tonalidades e os tons, dialogicamente, de modo que definem incidem no estilo e na autoria, embora tal com o enunciado, são definidas a partir de *quem* fala e *para* quem se fala. A partir da análise desses elementos que constituem o enunciado, também, chega-se à voz.

### **3.1.5. Entre a música e palavra: voz, monovocal, bivocal e coro**

Embora a noção de voz não seja uma concepção estritamente do campo da música, os pensadores russos tomam-na situada na esfera musical, sobretudo, quando relacionada a outros conceitos que tem como base a voz, por exemplo, o caso da polifonia, homofonia, contraponto e coro.

Segundo Bakhtin, a voz está além da mera condição de emissão de um conjunto de sons por um falante. Sequer o indivíduo manifeste-se vocalmente e mesmo assim nele há uma voz. Isso porque ela se materializa no ato enunciativo, isto é, no próprio enunciado e representa o sujeito integral, que se expressa na e da sua posição axiológica, marcada a partir do seu lugar único e exclusivo na existência: sua classe, seu gênero, gosto, seu grupo social, o

aqui-e-agora etc.. Nas vozes são personificadas as visões de mundo – ideologia. (BAKHTIN, 2012). Em relação à noção de voz concebida pelo filósofo, Bubnova (2011) declara

o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra, aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes (p. 269-270)

Nesse sentido, as vozes estão em constante diálogo, isto é, em embates com suas convicções, as quais desempenham papéis singulares na construção de sentido do e no mundo ético e estético do eu e do outro.

Assim, toda voz precisa ser ouvida, dirige-se ao outro em busca de reação; para existir necessita apoiar-se na voz do(s) outro(s), “ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN, 2015, p. 293). Deste intercâmbio entre vozes, a palavra, lugar da voz, por excelência, torna-se o ponto de encontro entre duas ou mais consciências, dois pontos de vistas sobre o mundo, os quais se interpenetram, resguardando a distância para compreensão mútua, são imiscíveis. Ao pensar em uma dessas formas de relação da voz do eu com o outro, Bakhtin vale-se da lírica para o acontecimento da existência, segundo suas palavras

A autoridade do autor é a autoridade do coro. A possessão lírica é, em seu fundamento, uma *possessão pelo coro* (É o ser que encontrou consolidação, apoio no coro). [...] só no coro dos outros essa expressão se torna potente, forte - potente e forte não em termos naturais e físicos mas axiológicos - vencedora e dominante. Nesse **coro** ela passa do plano da pura factualidade, da presença física a outro plano axiológico do ser consolidado de fora e sancionado em termos emocionais. [...] O espírito da música o coro possível - eis a posição autorizada e firme da autoria interna situada fora de mim, dessa autoria de minha vida interior. Eu encontro a mim mesmo na voz inquieto-emocionada do outro, encarno-me na voz cantante do outro, encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior; pelos lábios de uma possível alma amorosa eu canto a mim mesmo. Essa voz alheia, que eu escuto de fora e organiza minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz harmonizada com esse **coro**, que percebe fora de si mesma o possível apoio do coro [...]. (BAKHTIN, 2012, p. 156)

O filósofo, desse modo, busca no universo musical a noção de coro, que, na teoria da música consiste em um conjunto de cantores, ou mesmo de instrumentos, os quais representam dada execução (MED, 1996); para pensar as coexistências de vozes que interagem entre si, permitem uma à outra poder ser e expressarem-se. A partir desses encontros, fenômenos vários acontecem: vozes que se fundem, sobrepõem-se,

harmonizam-se, digladiam-se em diálogo inconclusivo.

Dentro alguns acontecimentos, pode-se citar a objetificação do discurso, tal como ocorre com citações científicas, réplicas movocais. O discurso, quando objetificado, mantém sua orientação direta ao seu objeto anterior, porém, simultaneamente, é objetificado pelo discurso-outro, como na relação da palavra do eu, que toma e recebe a palavra do outro e reacentua. Todavia, no discurso objetifica sem sofrer alteração no seu sentido e tom, o discurso continua com tal, direto e imediato. Apresenta-se uma só voz, isto é, um discurso monovocal. (BAKHTIN, 2015). Uma tendência monologizante. Aqui as vozes cantam em uníssono.

Contudo, a natureza do discurso é força dialógica, procura ao outro, entre em embate, toma-lhe a palavra. Torna-a bivocal acrescentando nela sua voz, sua posição axiológica, apropria-se das palavras alheia e se sobrepõe ao enfraquecê-la da voz doutro. Conforme elucidada Bakhtin:

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. [...]. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos 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. (idem, p. 223)

Referida bivocalidade apresenta, ainda, o grau extremo do diálogo bakhtiniano, no qual torna-se inconcluso, no qual as vozes imiscíveis sequer têm a possibilidade de sobrepor-se umas às outras. Coexistem em uma relação tensa para o discurso do outro. Isso, o pensador russo encontrou incorporado nos romances de Dostoiévski, nos quais denominou romance polifônico.

### **3.1.6. Entre a música e palavra: homofonia, polifonia e contraponto**

Bakhtin e seu círculo depara-se, ao refletir a respeito das relações dialógicas dentro da vida e da arte, um mundo em um constante diálogo inacabado, no qual está no centro dele o homem. Este participa desses embates por meio da linguagem, palavra, corpo, som, imagem e integralmente. No diálogo, o sujeito expressa com toda a sua posição axiológica acerca do objeto e de forma exteriorizada, para fora de si, onde encontra-se o outro.

(BUBNOVA, 2011; BAKHTIN, 2012).

Tais características presentes no mundo é, ou seja, da vida, o teórico russo apenas descobre, ou melhor, vê primeiramente apenas nos romances de Dostoiévski. Como constata Bakhtin, na sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*

Ao tomarmos conhecimentos da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar *não de um* autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de *vários* autores e pensadores: Raskólnikov, Míchkin, Stavróguin, Ivan Karamázov, o Grande Inquisidor e outros. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos. Entre elas, as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar. (2015, p. 3, grifos do autor)

E continua

*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 uma 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 do Dostoiévski, suas personagens principais *são*, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.* (idem, p. 4-5, grifos do autor)

Ainda segundo o autor, a estrutura utilizada por Dostoiévski está estabelecida no princípio do diálogo. Os romances, assim, passam a ser criados como se cada herói apresentasse suas visões de mundo, suas convicções e seus posicionamentos axiológicos e cada um os defendesse assertivamente. Não de modo interno, pois nas obras romanescas do escritor russo, cada voz, cada consciência não se basta sozinha, está em constante interação com as demais.

A época capitalista proporcionou, sobretudo na Rússia dos anos do escritor, as condições necessárias para que se desenvolvesse o romance polifônico. A contradição de mundos e grupos sociais criadas pelo sistema capitalista, de forma tão complexa e ampla, não permitiu que as vozes se restringissem à uma única consciência monológica, reduzida ao mundo psíquico.

E perceber essa contraditória coexistência no âmbito do universo social objetivo foi a originalidade de Dostoiévski. Nisto consistia sua fundamental categoria (BAKHTIN, 2015). Em cada eu, o escritor russo via também um outro. Na voz, duas vozes, no ato, dois atos. Que



se expressavam ambivalentes, intermináveis e imiscíveis. Todo herói dostoiévskiano interage para fora dialogicamente: “o esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do “eu” ao ‘outro’”. (idem, p. 293)

É nesse sentido que Bakhtin utiliza as metáforas da polifonia, contraponto e, conseqüentemente, da homofonia. Pois, na esfera musical, a polifonia se realiza por meio de um coro, no qual voz é designada a cantar uma melodia. As várias vozes que estão unidas obedecem às leis de contraponto, em um todo harmonioso, onde é impossível decidir qual a voz tem o valor mais importante atribuído a ela, pois todas são igualmente necessárias para o efeito geral da execução. Esse conjunto de vozes harmoniosas no todo é que consiste a noção de contraponto, pois é a arte de combinar melodias. Em outras palavras quando um conjunto de pontos, ou na notação musical moderna, vozes, foi adicionado a outro, para significar a realização simultânea de várias melodias, concordando em harmonia. A isso foi denominado contraponto (uma concepção ao mesmo tempo vertical – harmonia – e horizontal – melodia). (GROVE, 1879; 1983; MED, 1996).

A polifonia opõe-se à homofonia, esta se dá pela unificação das vozes, que soam todas em uníssono sem valores distintos. Aqui, elas cumprem, por assim dizer, a mesma tarefa musical, cantam a mesma melodia (GROVE, 1879).

Desse modo, as concepções de polifonia e contraponto trazidas para a filosofia bakhtiniana são justamente para expressar a coexistência e interação de vozes, de posicionamento axiológicos no mundo, em uma palavra, a multiplicidade de ideologias presentes no cotidiano que se opõe ao discurso monológico (homofonia). Pois, como afirmado acima nas próprias palavras de Bakhtin, o contraponto, as vozes simultâneas são próprio do diálogo inconclusivo, de tal modo que

nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todos. Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói que responda à pergunta: “quem é *ele*?”. Aqui há apenas as perguntas: “quem sou *eu*?” e “quem és *tu*?” mas essas perguntas também soam no diálogo interior contínuo e inacabado. A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta em face de si mesmo e do outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. Todas as definições e todos os pontos de vistas são absorvidos pelo diálogo, incorporam-se ao seu processo de formação. Dostoiévski desconhece o discurso à revelia, que, sem interferir no diálogo interior do herói, construiria de forma neutra e objetiva a imagem acabada deste. O discurso “à revelia”, que resume em definitivo a personagem, não faz parte de seu plano. No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, p. 292-293)

Por fim é nisto que se dá a polifonia representada nos romances de Dostoiévski. Ela é

inteiramente dialógica. Nela as vozes estão em constante oposição. Em cada parte da obra romanesca há um movimento do exterior para o interior do herói, que está em concórdia ou discórdia com outras vozes igualmente imiscíveis como a dele próprio. No universo dostoiévskiano, distribuir as vozes e fazer com que elas coexistam uma em relação às outras é o ponto central do escritor russo. E ter sido capaz de representar essas vozes, que estão na vida, em termos objetivo-artisticos, cada qual com sua singularidade ética, estética e isonomia no diálogo foi, segundo Bakhtin, a particularidade de Dostoiévski. Em suma, conforme expõe o pensador russo ao citar os estudos de Grossman e que as considera muito precisas

A novela é construída no contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu suplicador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-próprio ferido e irritado. E, isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. (p. 49)

### **3.2. A tridimensionalidade do enunciado: concepções verbivocovisuais**

Como visto nas seções anteriores acima, o Círculo recorre, para descrever as especificidades que dão forma ao enunciado que está ligado à vida, às diversas esferas da atividade humana, das quais foi tratado os campos das artes plásticas e da música<sup>17</sup>. Tais concepções definem as características típicas do enunciado (e do gênero, pois se materializa no enunciado). Por exemplo, a entonação que dá a conclusibilidade e alternância de falantes no diálogo, além de definir o estilo. As vozes (e também com ela a ideia de coro, polifonia, monovocalidade e bivocalidade) marcam a presença de um sujeito que realizam o ato enunciativo bem como o faz a imagem externa (imagem do autor / homem ou ainda, máscara).

É evidentemente que não apenas um outro elemento que caracterizam as particularidades do enunciado, nem poderia sê-lo, pois como é próprio da filosofia bakhtiniana, o enunciado se concretiza nas relações entre os elementos e tendo sempre em vista o outro.

O que se pretende atentar nesta presente pesquisa é o uso de conceitos feito por

---

<sup>17</sup> Há, ainda, os outros campos, por exemplo, da biologia (“organismo vivo”) e da física (forças centrípetas e centrífugas).

Bakhtin e seu círculo e que são advindos de outros campos além do verbal. Referido recurso acontece, pois a concepção de linguagem (tratada comumente pelo Círculo por meio de enunciados ou textos) é, em essência, tridimensional. Em outras palavras, é verbivocovisual.

Paula & Serni (2017) concebem, a respeito da ideia de verbivocovisualidade, como o “trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa.” (p. 180). Esta relação integrada das dimensões pode ocorrer em dois níveis: no da materialidade, isto é, de forma mais explícita no enunciado: casos, por exemplo, de memes (visual e verbal), canção (verbal e vocal) ou filmes (verbal, visual e vocal<sup>18</sup>); ou no nível das dimensões propriamente dito, como é o caso do signo linguístico, que em sua materialidade é apenas verbal, mas possui as dimensões visual e vocal mais ou menos explícita.

Nos textos do Círculo, encontra-se já esses indícios, inclusive mencionado aqui quando discutido a respeito do conceito de imagem externa<sup>19</sup>. Ademais os autores, no ensaio “O problema do texto na linguística, filologia e em outras ciências” atribuído a Bakhtin, no qual afirma-se que

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser codificada, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única (que, evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens). (2012, p. 311)

E o filósofo assegura “é indiscutível a potencial linguagem das linguagens” (idem, ibidem). Esta “lógica geral dos sistemas de signos”, “potencial linguagem das linguagens” é o que, aqui, denomina-se de dimensões verbivocovisuais ou, simplesmente, verbivocovisualidade

Tais dimensões ocorrem integralmente por meio de dada materialidade – verbal, visual, vocal ou sincrética -, na qual a concretização do enunciado dependerá da construção arquitetônica do sujeito feita pelo sujeito a fim de atender a sua vontade discursiva. Todavia essa construção se realizará em obediência às regras gerais (dimensões) da linguagem. Pois todo enunciado é constituído de linguagem. Daí, então, a presença indissociável dos elementos verbais, visuais e vocais em todo e qualquer enunciado.

No ato enunciativo, ou seja, na materialização da linguagem no enunciado, porém;

---

<sup>18</sup> Vocal, aqui, é dado no sentido de uma materialidade sonora.

<sup>19</sup> Noção que Bakhtin referiu-se como *contradictio adjecto*. (ver seção 3.1.2).

passa-se a dar ênfase em uma das três dimensões individualmente – música, fotografia, texto escrito – ou sincreticamente - retoma-se os exemplos supracitados: memes, canção, filmes. Independente da ênfase dada, não significa que as demais dimensões tenham sido eliminadas do enunciado. Afinal, não existe nem pode existir enunciado totalmente puro (BAKHIN, 2012). Nesse sentido, a partir dos textos do escritor alemão Goethe, nos quais este constata uma observação acerca as montanhas e, embora não se desloquem, estão em constante movimento e que Bakhtin conclui que “de fato, as montanhas nada têm de mortas, são apenas imóveis; não são absolutamente nativas, mas apenas parecem sê-lo porque estão em repouso, descansam; (BAKHTIN, 2012, p. 230), parece, aqui, apropriada tal metáfora em relação à presença tridimensional em enunciados.

A concepção dessas dimensões pensadas separadamente, como linguagens independentes, ocorreu, em partes, à influência do pensamento positivista, que predomina até os dias de hoje. Mas, como se centra a filosofia da linguagem bakhtiniana, tudo é diálogo, as relações dialógicas permeiam a existência do homem e, por conseguinte, da linguagem, pois “numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria sígnica.” (BAKHTIN, 2015, p. 211).

Contudo, apesar do pensamento segmentado e estrutural acerca da linguagem, essa tridimensionalidade está já na própria concepção de signo linguístico postulado por Ferdinand Saussure. Pois, a divisão do signo em significado (conceito) e significante (imagem acústica), no qual

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la de "material", é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (2006, p. 80)

Tal como é possível notar nesse excerto acima do *Curso de Linguística Geral*, na constituição do signo, tem-se tanto o elemento verbal quanto os sonoro e imagético para a representação, ou construção do mundo ao pensar bakhtinianamente.

Porém, essa manifestação tridimensional não é, necessariamente, material, como afirma o próprio teórico franco-suíço, mas uma impressão, uma remissão que está

internamente no signo e que *remete* às outras dimensões.

Por isso, aqui, utiliza-se o termo “dimensão” fazendo distinção ao “material” para referir-se à verbivocovisualidade. Pois, a materialidade é uma das formas de realizar a linguagem.

Essa dimensão que, aqui, denomina-se é, em certa medida, ao que Saussure chamou de “impressão psíquica”, porém, diferentemente do linguista franco-suíço, o qual a situa ao nível da unidade da língua, situamo-na ao nível, conforme a teoria bakhtiniana, da fala, isto é, do enunciado, o qual fundamentalmente constitui o sistema da língua. Para o círculo, *langue* e *parole* coexistem uma em relação à outra, por isso, também, a condição tridimensional que se trata aqui.

É a partir dessa visão de linguagem que o Círculo desenvolve sua teoria a partir do texto verbal, mas relacionando-o constantemente às outras manifestações, por exemplo, ao pensar o objeto – condição, junto com o *outro*, para a vida enunciado – nas artes. Bakhtin afirma

Algumas modalidades de arte são chamadas de modalidades sem objeto (ornamento, arabesco, música); isso é verdade no sentido de que, nesse caso, não há conteúdo concreto *definido*, diferenciado e restrito, mas evidentemente há objeto no sentido que nós concebemos, que confere objetividade artística. (2012, p. 185).

Ou, ainda, tomando metaforicamente as materialidades e os conceitos a elas ligados, para pensar os fenômenos presentes no ato enunciativo como o faz com música, ao tê-la como via do conteúdo ideológico, por exemplo, “a vida determinada, livre das garras do porvir, do futuro, do objetivo e do sentido, torna-se emocionalmente mensurável, musicalmente exprimível, basta a si mesma, à sua presença, sua já determinidade torna-se uma determinidade axiológica” (idem, p. 99).

Desse modo, todo enunciado apresenta características verbivocovisuais em sua composição, seja implícita ou explicitamente. Pois suas dimensões podem ser tomadas como um significativo potencial valorativo.

Em enunciado, do ponto de vista de sua materialidade, imagética, por exemplo, seja um quadro, uma fotografia, uma escultura, uma arquitetura etc; na constituição, é possível apreender também as dimensões verbais e vocais. Do ponto de vista verbal, as expressões do objeto retratado, as cores usadas, as pinceladas, o tipo material usado, o ângulo, entre outras; todas elas suscitam no outro, o remetem a conteúdos semânticos mais diversas, capazes de traduzir em expressões verbais como “é um quadro alegre!”, “que foto assustadora!”, “que expressão triste que essa escultura tem...” e

infinitas outras. O mesmo ocorre para o vocal: as mesmas pinceladas, os movimentos de câmera, a posição do objeto, remetem uma certa entonação, a saber, um grito desesperado, o barulho do vento, das tempestades, o soluço de um choro. Enfim, os exemplos aqui são tão vastos quanto as possibilidades de realização.

Essas mesmas impressões suscitadas pelo conteúdo material imagético servem também para a materialidade vocal, porém, de modo mais abstrato – não do ponto de vista material, evidentemente, mas da subjetividade – em relação à materialidade visual e verbal. Dada música ou canção executada em tonalidade maior, por exemplo, tendem a um efeito de sentido mais negativo do que as executadas em maior, estas tendem ao grau positivo.<sup>20</sup> Nesta exemplificação, assim, encontra-se já a dimensão verbal. Já a dimensão visual se dá, muitas vezes, pelo ritmo ou pela acentuação (mas não apenas pelos dois). Na entonação dada pelo cantante de determinada da canção, visualiza-se a expressão facial ou mesmo corporal do sujeito do texto<sup>21</sup>. Em uma execução instrumental, num ritmo lento – dependendo da sua relação com o todo do enunciado – pode remeter à natureza, ambientes silenciosos.

Por fim, na materialidade verbal, ainda que um romance, a qual partiu os estudos da linguagem propostos pelo Círculo, dado lexema faz remete a uma imagem, a um referente de mundo e juntamente dele entoado com um jeito específico: de uma região, de gênero, de uma função social, etc. Foi, assim, pela palavra que Bakhtin e seu círculo encontra terreno propício para pensar a linguagem em suas três dimensões.

---

<sup>20</sup> A relação positivo e negativo não correspondem a bem ou mal, ruim ou bom. Tal valoração dependerá a posição axiológica de cada sujeito.

<sup>21</sup> O sujeito do texto, no gênero canção especificamente, tende a se fundir com o cantante, isto é, com aquele sujeito real em termos biológicos que empresta sua voz para a personagem da canção, como será demonstrado a seguir.

## 4 Gênero canção: entre a poesia e música

Para a concepção de gênero, Bakhtin (2012) especifica a necessidade de voltar-se à noção da natureza do enunciado concreto - gênero discursivo -, de forma geral e particular. E acrescenta

Aqui é de especial importância atentar para as diferenças essenciais entre os gêneros discursivos primários (simples) e os secundários (complexos) [...]. Os gêneros discursivos secundários (complexos - romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem do convívio cultural mais complexo e relativamente mais desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito - artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles, incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. (p. 263)

Ao refletir sobre essa afirmação e sobre as relações canto e fala, pode-se entender a fala pertencente aos gêneros primários, enquanto sua expressão estética, o canto, engendrado nos secundários, embora presente, muitas vezes, uma aproximação, uma semelhança ao gênero primário. Mas o caráter de assimilação ideológica, devido ao contato mais direto com a esfera, é o que faz diferenciar os gêneros primários dos secundários.

A constituição do gênero, quer seja primário quer seja secundário, está intrinsecamente associada ao estilo. Isso ocorre porque o estilo compõe a unidade do gênero do enunciado como elemento. Logo, “onde há estilo há gênero.” (BAKHTIN, 2011, p. 268). Apenas se expressa por ele (gênero discursivo). O estilo se insere em várias camadas do discurso: no interior da fala do autor-criador, na performance do intérprete, na letra da música, enfim, no interior singular da obra.

A categoria estilística não é a única a compor os gêneros discursivos. Eles são compostos em constante interação com outros elementos. Como o próprio Bakhtin/Volóchinov expõe, em *Discurso na vida, discurso na arte*,

qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) é a expressão e produto da interação social de três: o falante

(autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói).  
(p. 9)

Esses elementos, na voz do próprio autor, “eles são a força viva que determina a forma e o estilo e são distintamente detectáveis por qualquer contemplador competente.” (p. 13). Essa vivacidade se exprime, na canção, por exemplo, por meio da entoação.

Segundo Discini, há ainda outras formas que orientam o estilo do gênero, como as estabilidades composicionais, a orientação temática, o posicionamento histórico do sujeito, e a abertura a graus menores ou maiores de exotopia na relação entre autor e herói (2012, p. 19). Afinal, o estilo está inexoravelmente ligado às esferas de atividade humana, aspecto que consolida o estudo sobre os gêneros. De acordo com Brait,

a idéia de que qualquer enunciado fatalmente faz parte de um gênero está aí contida, com a observação de que essa participação não se dá de uma forma pura e simplesmente determinista. E é só a partir desses antecedentes que podemos tentar compreender gêneros discursivos, seu papel na relação de atividades humanas/atividades de linguagem. Não podemos falar de gêneros sem pensar na esfera de atividades específicas em que eles se constituem e atuam, aí implicadas as condições de produção, de circulação e de recepção (2008, p. 147)

Por esferas de atividade de linguagem (ou atividade humana ou criatividade ideológica ou comunicação social), compreende-se o conjunto específico de forças, que, conforme Discini (2015), levando em consideração o fator socioeconômico, constitui as produções ideológicas - valoração - de acordo com a lógica interna de cada esfera. Em outras palavras, o estilo é uma marca de reconhecimento de um gênero e, conseqüentemente, do seu campo de atividade e do seu autor. O estilo é, nas palavras de Discini, “expressividade padrão de um gênero” (2012, p. 77).

Desse modo, pensar sobre o gênero canção requer pensar seu estilo.

Pensar a canção como gênero próprio, dadas as suas características, significa refletir, dialogicamente, a partir da síntese de gêneros que o constituem, podendo considera-lo até mesmo como intergênero. Conforme as palavras de PAULA (2014)

A constituição dialógica do gênero canção parte de seus aspectos linguísticos, a fim de compreender sua translinguística. A concepção é a de que a canção é intergenérica, pois ao mesmo tempo em que se constitui como um gênero relativamente autônomo, com características próprias (gênero), incorpora características da poesia e da música, bem como de outros gêneros, dependendo do tipo de canção (intergênero). (pp. 119-120)



Além desse caráter híbrido do gênero, outra marca, que o particulariza é a entonação e seu aspecto, de certo modo, personificador, uma vez que ela (a entoação), no ato de execução da canção, sincretiza sujeitos, dá-lhe vida, e cria um efeito de realidade simulada (refletida e refratada).

Para Bakhtin/Volochinov, “na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores - a entoação é social por excelência. ” (p. 7). Na canção, isso ocorre porque, assim como nas narrativas convencionais, o narrador arquiteta um simulacro e há uma junção, conforme Tatit (1986), entre destinador-locutor - o compositor e/ou intérprete - com o interlocutor - narrador -, enquanto o destinatário-ouvinte - pessoa real que ouve a canção - junta-se ao interlocutário - personagem.

Dessa maneira, devido à potencialidade da voz que dá vida ao enunciado cancionero, parece que cantor canta especialmente para quem ouve, sem este perceber o simulacro criado, pois “A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação.” (PAULA, 2014, p. 231).

Isso ocorre pela presença de tantos sujeitos a serem considerados ao se tratar do gênero canção. Nas palavras de Paula,

Esses contratos caracterizam os sujeitos da canção de maneira complexa, pois sincretizam o que Bakhtin chamaria, sem se voltar ao gênero canção, como estamos fazendo aqui, de autor-criador, autor-pessoa e personagem. Cantor e o compositor podem ou não serem um único e um mesmo sujeito e quando não o são, a tendência de quem ouve a canção é a de apagar o compositor, uma vez que é a voz física do cantor que ele escuta. O cantor, por sua vez, é aquele incorpora, no ato entoativo de dar voz e ações à personagem e mesmo assim, não é a personagem que se sobressai, mas, novamente o cantor. Esse processo explicita o quanto a voz física é relevante na canção.

[...]

O outro, assim como o “eu” da canção, também se hibridiza no processo de recepção do ato entoativo. Afinal, a narrativa entoado pelo cantor-personagem se dirige a um interlocutário (personagem) que, na

canção, sincretiza-se com o destinatário-ouvinte.[...] Este também se projeta na canção e toma para si o que é narrativa fictícia da personagem com quem ou sobre quem a canção fala.” (2014, pp. 232-33).

Por fim, uma última característica, a ser abordada aqui, sobre a entoação, é a força ideológica que carrega, pois é o elo entre o discurso verbal e o contexto extraverbal. É o meio em que melhor se expressa todo o valor advindo das esferas de atividades e que são reproduzidos pelos sujeitos em suas interações.

## **5 Poema-canção: uma olhar verbivocal**

Existem muitos projetos voltados para a musicalização de poemas, aspecto que torna irrealizável a tarefa de atender-se a cada um demonstrando as particularidades e diferenças de cada enunciado. Diante disso, para a análise feita aqui, optou-se por poemas do período modernista brasileiro, em destaque, a terceira fase e que foram musicados por artistas do movimento denominado Música Popular Brasileira – MPB a partir dos anos 80.

Em consequência, foi selecionado o poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar e que está inserido na obra *Na vertigem do dia* (1980), que se pode identificar uma busca pelo equilíbrio na linguagem entre uma liberdade na expressão individual e uma necessidade de comunicação. Nesta obra, Gullar manifesta uma complexa e ampla rede de temáticas e de estilo.

Este mesmo poema, foi musicado pelo cantor e compositor Fagner, em 1980, no CD de mesmo nome. É uma coletânea de diversos poemas que foram musicados, dentre eles, de Florbela Espanca e outros poetas de Língua Espanhola. Esta canção reaparece no disco *Amigos e Canções* (1998) e é interpretada pelo músico em parceria com Chico Buarque de Hollanda, versão que será utilizada para categoria de análise.

### **5.1 Enunciado poético**

Em uma linguagem sintética, Ferreira Gullar condensa toda a significação em cada palavra no que se refere ao campo semântico e em sua relação com a forma. Já no título observa-se a direção do eu-lírico que ao colocar o pronome reflexivo “se” converge para si o ponto de tensão das contradições que irá desenvolver-se ao longo de todo o poema e que para tentar solucionar é preciso traduzir, isto é, deslocar-se - sentido de movimento - para então se revelar, manifestar-se e (re)conhecer-se.

O poema estrutura em sete estrofes, nas quais as seis primeiras são compostas repetições no primeiro e terceiro versos “**Uma** parte de mim” e “**Outra** parte”, respectivamente, que além de dar uma melodia ao poema, delimitam a oposição de termos que refletem a contradição entre interior e exterior, formando uma espécie de perfil. Porém, o próprio eu-lírico desconhece essas partes que o compõem, pois refere-se a elas pelo artigo indefinido “uma” e “outra”.

A introdução da “outra parte” é marcada pelo sinal de dois pontos após os versos que se referem à parte anterior. Isso permite observar a expressão individual que emerge de um coletivo (a tradução de uma parte na outra parte), ou seja, a revelação de características individuais se dá a partir do social, na interação com *outros*, pela e na linguagem, pois toda manifestação interior, isto é, linguagem passa antes pela esfera social, conforme afirma Bakhtin (2013).

A oposição de termos continua nos adjetivos, por um lado, “Uma parte” é caracterizada como por “todo mundo” (2), “multidão” (6), “Pesa, pondera”, “Almoça e janta” (14), “permanente” (18) e “vertigem” (22), vê-se aqui um perfil mais social e racional, em especial, três primeiros termos; enquanto, por outro lado, tem-se características mais de individualidade e passionalidade representadas pelos vocábulos “fundo sem fundo” (4) “estranheza” (7), “solidão” (8), “se espanta” (16), “se sabe de repente” (20) e “linguagem” (24). Instaura-se nesse primeiro nível - semântico - a dialética da constituição do sujeito.

No que diz respeito ao plano fônico é possível perceber uma oposição em vogais aberta e fechadas que se repetem constantemente ao longo do poema, por exemplo, o uso de “a” (aberto) “uma parte” almoça e janta” “É ninguém” e o uso de “o” e “u” (fechados), “fundo sem fundo”, “solidão”, “multidão”. Relação de tensão que marca a relação opositiva, mas complementar, do poema.

O poema traz, então, um sujeito que busca revelar-se enquanto ser que está em constante movimento, ao mesmo tempo em que é um, também é outro na sua relação com mundo e consigo mesmo, em embate. Este outro aparece de dentro do eu-lírico, em um diálogo interior o qual não apresenta marcas explícitas, em uma tendência monológica.

## **5. 2 Enunciado cancionero**

No poema musicado por Fagner, por sua vez, é possível observar uma potencialização do diálogo, de uma expressão direcionada para o outro, pois na canção há a presença, agora, de um destinatário-ouvinte, que é externo ao eu, devido à síncrese ocorrida no gênero canção, como mencionado anteriormente. Enquanto no poema isso é mais velado já que não encontramos nenhuma marca de diálogo explícito, o que torna passível de conceber o enunciado como monológico (o outro, neste caso, seria interno).

A entonação também sustenta esse diálogo externo, pois no momento de elevação do tom, marca de interrogação na fala, causa o efeito de atenção no ouvinte que espera uma resposta em seguida. Além de acentuar a presentificação do enunciado.

Na canção aqui analisada, pela entonação dá-se o tom axiológico-emocional (BAKHTIN, 2012) do enunciado, no qual o sujeito encontra-se em tensão diante do próprio desconhecimento de si e, nesta versão especificamente, as vozes dos intérpretes, Fagner e Chico, tornam mais marcante, o primeiro com um timbre mais agudo ao passo que do segundo é grave e estes vão se alternando no decorrer da enunciação. Ora com uma entoação mais alongada que acompanha a melodia feita pelas cordas, ora “atropelando-a” com notas curtas em sincronia com as batidas da bateria. Isso torna-se mais nítido nas duas primeiras estrofes cantadas por Chico Buarque em relação com a terceira cantada por Fagner.

Na parte instrumental, essa contradição continua: há dedilhados de bandolim que se sobrepõe a melodia em notas longas desde a introdução e isso se repete no momento em que se entoa os vocábulos “delira” como “uma parte” “de repente” “será arte”. Esse desencontro também se também acontece na melodia sendo sustentada pelos instrumentos de cordas de timbre mais agudo (violino e viola) enquanto os de cordas grave (normalmente, violoncelo e contrabaixo acústico) produzem notas rápidas como, por exemplo, em passagens subsequentes às palavras “estranheza”, “de repente” e “vertigem”.

Neste enunciado cancionero, então, uma recriação do gênero poema que, ao ter a sua constituição alterada, principalmente no estilo, seu sentido também se desloca. No primeiro, seu sentido para se voltar a um monólogo sobre a constituição do próprio eu. Por outro lado, na canção, o diálogo passa a ser externo e partir da entonação o contexto axiológico-emocional remete à angústia da dúvida de um sujeito diante si, o qual oscila entre sobriedade e aflição, marcados na entonação e na música.

## **Considerações Finais**

No trabalho desenvolvido, ao refletir sobre teoria bakhtiniana e em torno da palavra, pode-se compreendê-la não apenas em sua materialidade verbal, mas também nas dimensões vocais e visuais na constituição dos sujeitos e do mundo. Para isso, Bakhtin e seu Círculo recorre às mais diversas esferas da atividade humana para utilizar-se de conceitos que contribuem para a ampla noção de palavra entendida pelos membros

No entanto, Bakhtin o faz por intermédio dos estudos literários como, por exemplo, nas obras sobre Dostoiévski e estudos sobre o romance, principalmente. Os quais são entendidos pelo círculo como construções secundárias de linguagem, mais elaboradas que emergem da linguagem cotidiana.

É possível afirmar que foi, sobretudo, por meio dos textos de escritores como Goethe e Dostoiévski, que o Círculo consolidou seu pensamento sobre a linguagem<sup>22</sup>. No primeiro, a dimensão visual era central em sua estética, isto é, “a palavra para Goethe era compatível com a visibilidade mais precisa” (BAKHTIN, 2012, p. 228). Já, no escritor russo, a multiplicidade de vozes, as posições axiológicas presentes de sua obra, contribuíram na compreensão dimensão vocal da linguagem, pois há uma “natureza musical da composição em Dostoiévski” (BAKHTIN, 2015, p. 49).

Foi também orientado na vida, que o pensamento bakhtiniano se formou, como exposto anteriormente, a composição do Círculo de Bakhtin era dada por diversos intelectuais, sobretudo, da esfera musical, integrantes como Volóchinov, Sollertínski, Maria Iudina, possuíam formações musicais, especialmente, esta última, a qual era uma excepcional

---

<sup>22</sup> Dado o vasto repertório de leitura de Bakhtin e seu círculo, não se afirma que foi apenas a partir desses dois escritores exclusivamente, mas por incorporarem, em suas respectivas estéticas, elementos ligados ao campo visual e do musical, estes serviram de forte influência na formulação da filosofia da linguagem proposta pelo grupo russo.

pianista e com grande aptidão para filosofia. Além do própria Bakhtin que tinha conceito musicais. Na conversa sexta conversa com Duvakin, em uma longa passagem, o filósofo explica a relação dele com Iudina e Sollertínski, a partir da qual vemos a forte influência musical no Círculo

Duvakin: Mas agora voltemos a ocupar-nos mais diretamente de Maria Veniaminovna.

Bakhtin: Então, sim, eu a conheci de perto. Interessava-se muito por questões filosóficas; além disso era evidente que possuía capacidades filosóficas, coisa bem rara. Como o senhor sabe, filósofos não existem muitos. Aqueles que filosofam são muitos, mas os filósofos são poucos. E bem, ela era exatamente uma daqueles que poderiam tornar-se filósofos.

D: Isso e ainda raro entre mulheres.

B: Ainda mais raro, sim. E, além disso, manifestava um interesse enorme pelas línguas em geral, em particular pelo latim, pela língua grega antiga, e pela literatura. Depois, já em Leningrado, ainda Petrogrado, eu lhe dei também, por mais ou menos um ano, ou até dois, aulas de grego antigo. Então ainda não; então tínhamos somente conversas filosóficas. Bem, escutava o meu curso filosófico, depois tínhamos conversas filosóficas. A propósito, também seu pai, medico, manifestava particular interesse pela filosofia e a cultura em geral. Era uma pessoa inteligente e disponível, não obstante a sua concepção do mundo muito cínica, típica ainda da velha *Inteligencia* de médicos, que um pouco ainda nos anos sessenta sobreviveu de alguma forma, sob forma de niilismo, etc. pois... Fazíamos frequentemente longos passeios. Nevel, os arredores de Nevel em geral, são excepcionalmente bonitos, e a cidade e belíssima. Havia os lagos, e se andava ao redor das margens dos lagos. Os lagos e os arredores são realmente maravilhosos. Fazíamos longos passeios, em geral, Maria Veniaminovna, Lev Vasileviche eu, as vezes com alguém mais ainda, e durante esses passeios tínhamos conversas. Lembro até mesmo que expus para eles, bem, os elementos da minha... filosofia ética, sentando as margens do lago – assim, em vestes de... devíamos estar a 10 quilômetros de Nevel. E chegamos a chamar esse lago de “Lago da Realidade Moral”. [sorri] Não havia nenhum outro nome até então. Os lugares ali eram esplendidos, haviam muitos túmulos. Mas túmulos não antigos, principalmente de 1812. Aquela era a estrada por onde havia passado o exército de Napoleão em retirada. E então, ali nos conversávamos, seja sobre temas religiosos, teológicos, mas principalmente sobre filosofia moral, já que eu me interessava por filosofia, e acima de tudo por filosofia do tipo neokantiano, e então esse era o tema principal. Repito, me chamou atenção a sua disposição e raciocínio filosófico. E depois então... Maria Veniaminovna era também música, e exibia-se em Nevel... Ali, em Nevel tinha a Casa do Povo, e ela se exibia ali. Lembro que houve uma noite dedicada a Leonardo da Vinci. Eu apresentei uma fala, e depois ela se exibiu e tocou o *Funerailles* de Listz. O *Funerailles* e uma obra extraordinária. Sepulcral, isso... fúnebre, exato. E uma composição musical particular, bem tenebrosa, mas muito forte. E ela tocava esplendidamente. Lembro que então me chamou atenção a força extraordinária da sua mão, completamente não feminina. Sim. Então o nosso, digamos, íntimo conhecimento não durou muito: o verão e o início do outono, e depois Maria Veniaminovna partiu para Leningrado, onde estudava no Conservatório. Acredito que já então estudasse no

Conservatório; e então voltava para o início das aulas. Mas eu permaneci ainda em Nevel, e depois me transferi para Vitebsk. Transferi-me para Vitebsk, e vivia ali então.

D: Mas como havia começado a estudar música? Fora?

B: Não sei. Era já uma musicista celebre. Ainda que naquela época, certamente ainda não havia concluído o Conservatório, mas tocava de maneira esplendida.

[...]

B: Bem, eu era um amador, não tocava, mesmo, mas entendia de música, certamente entendia.

D: Mas não poderia... não por mim, mas pela gravação, digamos, formular, em geral, as suas ideias de base daquela estética da música que o senhor ouvia?

B: Veja, não, agora isso seria muito difícil para mim, porque eu já as esqueci, e depois... efetivamente isso foi há muito tempo atrás! Eu agora, naturalmente já abandonei essas ideias. Mas, no todo, posso somente dizer que essa estética da música, que depois transmiti também a Lev Vasilevich Pumpianski, era baseada em Hegel e particularmente... naquele filósofo...<sup>23</sup>

[...]. (BAKHTIN & DUVAKIN, 2008, p. 219-220)

Os diálogos travados entre os membros do Círculo e outros membros das mais diversas correntes literária, das artes plásticas e em gerais nas cidades por onde passaram constituíram uma base para forte para construir a teoria de Bakhtin.

A partir desta compreensão do pensamento bakhtiniano e de sua compreensão acerca da noção de linguagem, portanto, torna-se possível refletir a pertinência desta teoria como embasamento de análises de enunciados contemporâneos tais canção, videoclipe, filmes, etc. Pois os estudos desenvolvidos pelo Círculo permitem encará-los como indicativos para esses enunciados que vão além do verbal.

Nesta perspectiva, ao tomar o objeto de análise, parte-se da concepção de linguagem para o objeto analisado. Em outras palavras, Dentro dessa concepção, volta-se o olhar para o enunciado para pensar como as dimensões se relacionam e materializam, enfatizando uma ou outra naquele determinado enunciado.

Assim exposto, ainda que a teoria do Círculo de Bakhtin possa ser usada como fundamentação para tais enunciados, é preciso que, antes repense-a definindo seus limites e possibilidades de desenvolvimento conforme as especificidades de cada enunciado e seu gênero de pertencimento a ser analisado, pois como afirmado repetidas vezes, embora a filosofia da linguagem apresentada, sirva como índices analíticos, seu objeto de estudo foi, a

---

<sup>23</sup> O filósofo é lembrado por Bakhtin posteriormente, era Schelling

priori, a materialidade verbal.

## Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. *A Estética da Criação Verbal*. Trad. de Paulo Bezerra direto do russo. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al* a partir do russo. São Paulo: Editora UNESP e HUCITEC, 1988.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BAKHTIN, M & DUVAKIN, V. *Mikhail Bakhtin em diálogo – Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *Discurso na Vida, Discurso na Arte (Sobre a Poética Sociológica)*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, a partir da tradução inglesa de I.R. Titunik

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. *Interação, Gênero e Estilo*. In: Dino Preti (org). *Interação na Fala e na Escrita*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002, págs. 125-157.

BUBNOVA, T. *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. Trad. De Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtinianas*, São Paulo, ano 6, nº 1, p. 268-280, Ago/Dez 2011.



CAMPOS, M. I. B. “A questão da arquitetônica em Bakhtin: um olhar para materiais didáticos de língua portuguesa”, *Filologia Linguística Portuguesa.*, v. 2, n. 14, p.247-263.

\_\_\_\_\_. Compreensão sobre a arquitetônica em Bakhtin: fontes kantianas. *Organon*, Porto Alegre, v. 30, n. 59, p. 199-210, 2015.

CLARK, K. e HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, Norma. Para o Estilo de um Gênero. In: *Revistas Bakhtiniana*, 2012.

FAGNER, Raimundo; BUARQUE, Chico. Traduzir-se. BGM, 1998 (Disco 1).

GROVE, G. *A Dictionary of music and musician*. London: MacMillan and CO, 1879. Vol I,

\_\_\_\_\_. *A Dictionary of music and musician*. London: MacMillan and CO, 1883. Vol. III

GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: Olympio, 2004.

MARX, Karl *Contribuição à crítica da economia política*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MATTOSO, J. *As máscaras – o rosto da vida e da morte*. Lisboa: Fundação Gulbekian, 1996.

<sup>24</sup>

MED, B. *Teoria da música*. 4ª ed. – revisada e ampliada. Brasília, DF: Musimed, 1996.

PAULA, Luciane de. A Constituição do Gênero Canção: Sujeitos Verbo-Musicais. In: PAULA, Luciane de (org.). *Discursos em Perspectivas: Humanidades Dialógicas*. São Paulo: Mercado de Letras, 2014. Série Estudos da Linguagem.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Sandra Leila de. O Marxismo do/no Círculo. *Slovo – o Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011.

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole Mioni. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 25, p. 178-201, jul. 2017. ISSN 1984-4018. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507>>. Acesso em: 17 Jul. 2017

PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras, 2010. (Série Bakhtin: Inclassificável; (vol. 1)

---

<sup>24</sup> Texto preparado pelo professor Carlos Alberto Ferreira de Almeida para comunicação no IV Congresso da Europe League of the Institute of the Artes Conference. Porém, viera a falecer antes.

TATIT, Luiz. Canção: Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual, 1986.

VOLOSCHINOV, V. A construção da enunciação e outros ensaios. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

## **ANEXO I – POEMA**

### **Traduzir-se**

- 1 Uma parte de mim
- 2 é todo mundo:
- 3 outra parte é ninguém:
- 4 fundo sem fundo.
- 5 Uma parte de mim
- 6 é multidão:
- 7 outra parte estranheza
- 8 e solidão.
- 9 Uma parte de mim
- 10 pesa, pondera:
- 11 outra parte
- 12 delira.
- 13 Uma parte de mim
- 14 almoça e janta:
- 15 outra parte
- 16 se espanta.
- 17 Uma parte de mim
- 18 é permanente:

19 outra parte  
20 se sabe de repente.  
21 Uma parte de mim  
22 é só vertigem:  
23 outra parte,  
24 linguagem.  
25 Traduzir-se uma parte  
26 na outra parte  
27 - que é uma questão  
28 de vida ou morte -  
29 será arte? (GULLAR, 2004)