

O PLURILINGÜISMO EM SARAMAGO: UM TRAJETO DA TEORIA BAKHTINIANA

Marcos Vieira *

Maria Inês Batista Campos **

RESUMO: Este artigo procura sistematizar a noção de plurilingüismo no discurso desenvolvido por Bakhtin, tendo como corpus o conto Cadeira de José Saramago. Sob as lentes bakhtinianas, procurou-se acompanhar as várias possibilidades de leitura do texto.

PALAVRAS-CHAVE: plurilingüismo social; gêneros intercalados; discurso das personagens; representação literária; palavra autoritária; palavra persuasiva.

“Mudam-se os tempos, mudam-se vontades e qualidades”.

José Saramago

“Pode-se falar da palavra do outro somente com a ajuda da própria palavra do outro”.

M. Bakhtin

O objetivo deste texto é sistematizar, tanto quanto possível, a noção de plurilingüismo no discurso desenvolvido por Bakhtin a partir do romance. Esta questão pontuada em vários momentos da sua obra encontra-se desenvolvida mais amplamente em dois capítulos de “O

* Doutorando em Lingüística Aplicada – LAEL, PUC-SP.

** Doutoranda em Lingüística Aplicada – LAEL, PUC-SP.

discurso no romance”¹, escrito em 1934-1935. É uma das principais obras de Bakhtin produzida no exílio, aparece na França só em 1975 e treze anos depois no Brasil.

Questão complexa, o plurilingüismo tem suas raízes dentro de um Bakhtin nômade. Vivendo em várias regiões da URSS, falando vários idiomas, em contato com diversidades culturais e intelectuais, o estudioso russo construiu sua obra pondo em diálogo vários discursos, quer lingüísticos, sociolingüísticos e sociohistóricos.

Como ele, atualmente vamos encontrar José Saramago. Vivendo nas Ilhas Canárias, espécie de auto-exílio a fim de resguardar a ação de trabalho como escritor, ele constrói sua obra em língua portuguesa, não apenas a língua de seu país, como a do Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Açores, Timor Leste, Macau, o português do povo, da rua e da casa, mas também do literato, do poeta e do acadêmico. Traz os vários níveis de plurilingüismo nas linguagens de todos “como aquelas caixas chinesas donde saem sucessivamente outras caixas”².

Por que a lembrança de Saramago ao sistematizar o plurilingüismo de Bakhtin? A primeira constatação que se faz é a de considerar nada mais plurilíngüe do que a inserção do português, “língua marginal”, entre as línguas detentoras do poder literário. O autor e a língua portuguesa foram alçados ao *podium* do Nobel de Literatura. Somente isto não bastaria para justificar a presença de José Saramago no (con)texto deste artigo. Para além disso, há uma possibilidade de considerar como hipótese o quanto da obra do autor português mostra-se plural às lentes dos conceitos bakhtinianos. Não se está pretendendo pôr em diálogo Bakhtin e Saramago, mas a teoria do estudioso russo que ilumina e dá óculos à leitura de um minucioso conto do escritor português sobre uma cadeira que cai. Também não se pretende

¹ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 107-163.

² Entrevista de José Saramago a Mário Vieira de Carvalho a propósito de *Objecto Quase*. In: *Diário de Lisboa*, junho de 1978, p. 10.

realizar uma análise do texto literário enquanto tal, mas de como esta teoria explicita-se neste conto “Cadeira” do livro *Objecto Quase*³.

A consciência de Bakhtin sobre a diversidade das linguagens do mundo e da sociedade formou a base sob a qual se procurou uma forma literária, a prosa, que refratasse tal característica. Bakhtin parte exemplarmente dos romances humorísticos ingleses (Dickens, Fielding, Sterne) e alemães (Hippel, Jean-Paul) para dissecar três questões centrais que introduzem e organizam o plurilingüismo social na prosa: as formas exteriores do romance, o discurso das personagens e os gêneros intercalados.

Para tal, é necessário retomar, ainda que em rápidas pinceladas, a trajetória do pensamento bakhtiniano. Mesmo tendo sido um filólogo, Bakhtin foi incisivo no estudo centrado nas línguas mortas, o que chamou de teoria falsa da compreensão passiva. Embora os filólogos sempre voltem às origens, a partir de um ponto de vista sincrônico, não viam que o sinal prevalece sobre a compreensão do signo. Para a teoria bakhtiniana, a sincronia não é uma realidade, apenas serve para registrar os desvios que se produzem a cada momento no tempo. A morfologia não pode atingir a morfologia da palavra, caso não se reconheça que o sentido não vem da enunciação. A palavra em si tem um sentido, e é isso que confere unidade entre sinal e signo, só acessível ao sistema diacrônico.

Neste trajeto, Bakhtin elaborou a “estilística do gênero”, ampliando o foco das nuances individuais orientadoras do estilo para aclarar os tons da vida social anônima dos discursos literários. Para compreender o autor, é fundamental identificar com quem ele dialogava ao perguntar: em que medida um sistema de normas inutáveis conforma-se a uma realidade mutável? Contrapunha-se ao que se chamava de subjetivismo idealista, centrado no estudo do psiquismo individual de um autor e também ao objetivismo abstrato, como um sistema de formas fonéticas e

³ SARAMAGO, José. *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

gramaticais rígidas que organizaria, através de uma língua imóvel, os fatos da língua.

Primeiramente, é a questão das formas exteriores que se apresenta. Para pensar o plurilingüismo como conjunto de linguagens diferentes trazidas pelas personagens que falam nas suas linguagens e nos seus discursos originais, é preciso compreender o mundo social real como exterior ao mundo escrito. Esses mundos, entretanto, são associados e não excludentes. O discurso das personagens e os gêneros intercalados, entremeados às formas exteriores, compõem a malha discursiva prosaica.

O romance está inserido no plurilingüismo que lhe é exterior, em que a linguagem dos falantes é estratificada e dividida por uma pluralidade de línguas nacionais e, principalmente, sociais, em que o romancista se apresenta com uma linguagem fixa, incorporando as línguas múltiplas que o circulam.

Para construir o plurilingüismo, o romancista espalha-se, costurando a representação literária da linguagem social do homem com a imagem da linguagem desse mesmo homem. Esses são os problemas centrais da estilística do romance: a representação literária da linguagem e a imagem da linguagem, tendo o discurso como objeto do discurso, falando do sujeito que fala e daquilo que ele fala. No dizer de Bakhtin, “[...] todo o seu texto (romance de Dickens) poderia ser salpicado de aspas, destacando as ilhotas do discurso direto e limpo do autor, que se encontra espalhado, ilhotas banhadas de todos os lados pelas ondas do plurilingüismo”⁴. A fala do sujeito, portanto, é iminentemente constituída pela dos outros.

O autor do conto “Cadeira” espalha seu plurilingüismo desde o momento em que opta por um gênero considerado secundário (conto) para dialogar com os outros entre muitos diálogos possíveis, a história do fascismo português e a da literatura. Ao escrever em língua portuguesa, faz uso

⁴ BAKHTIN. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 113

da representação literária, a partir dos gêneros primários para refratar o plurilingüismo do mundo. No dizer de Saramago,

“a literatura não transformou nem transforma socialmente o mundo, o mundo é que transformou e vai transformando, e não apenas socialmente, a literatura”⁵.

O texto literário não constrói seu sentido somente no seu discurso interior, mas abarca a pluralidade do autor que o diz, no seu tempo e no seu espaço.

Ao se tratar da segunda e da terceira questões apresentadas por Bakhtin, entra-se no interior do romance. Até aqui o estudioso russo marcou o espaço dialógico entre plurilingüismo social e aquele que se introduz e se organiza no romance.

Nessa segunda questão, sobre a organização do plurilingüismo, Bakhtin trata do discurso das personagens. As personagens possuem autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, e, mesmo falando palavras alheias numa linguagem também alheia, podem refratar as intenções do autor, conseqüentemente, podem ser a segunda linguagem dele.

É assim no texto de Saramago. Sem personagens nomeadas, o narrador conta um único episódio, a queda de uma cadeira, desde o momento em que ela começa a cair, até quando quem nela está sentado desaba. O fato real dentro do texto literário vai adquirindo vários matizes, não apenas os de conteúdo, mas múltiplas maneiras de dizer a mesma ação. Ao transformar um substantivo concreto e simples no lugar social em que toda ação se desenrola, a narrativa vai trocando de assento, numa alusão à brincadeira de criança. No entanto, difere da criança que brinca saltitante, Salazar permaneceu sentado. Não quis deixar seu lugar, os outros foram

⁵ SARAMAGO, José. *Literatura e transformação social*. (conferência pronunciada em Molina (Espanha), 1993, texto mimeografado, gentilmente cedido pelo autor.

embora, o tempo passou e nem a cadeira suportou o velho ditador. Anunciando novos tempos, o conto termina:

“Que me diz a este mês de Setembro? Há muito tempo que não tínhamos um tempo assim”⁶.

Era o final da revolução dos cravos. Anúncio de novos tempos.

Neste conto, o objeto adquire uma dimensão plurilíngüe, uma vez que é não apenas o móvel feito pelo operário, utilizado por todos em inúmeras situações. A cadeira também se vê aprisionada à função de sustentar apenas um na mesma posição por anos a fio. Como o narrador constrói um diálogo com aquele que não quer falar, senão numa linguagem única e monocórdica? Começa por admitir que cadeira é cadeira, não discute nem a fôrma nem a forma. Estão em diálogo os diferentes modos de usar a palavra e o objeto nomeado:

“ [...] o estilo aproveitará da variedade das palavras, que, afinal, nunca dizem o mesmo por mais que se queira. Se o mesmo dissessem, se aos grupos se juntassem por homologia, então a vida poderia ser muito mais simples, por via de redução sucessiva [...] provavelmente até ao silêncio [...]”⁷.

Esse texto mostra o falar do sujeito que fala e daquilo que fala, traz seu discurso original, sua linguagem, da simples palavra reconstrói um tempo obscuro da história de Portugal, recria o real sem deixar escapá-lo.

Para melhor compreender a diversidade das linguagens orquestradas neste conto, é mister retomar a questão examinada por Bakhtin que trata do homem que fala e age no interior do romance. Para ele, não se pode falar do discurso – como se fala dos objetos –, uma vez que esse exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal.

⁶ SARAMAGO, J. “Cadeira”. Op. cit. p. 33.

⁷ Idem, p. 13.

Cabe ao romancista construir amarras entre o estilo e o tema, tomando a palavra enquanto fenômeno objetual e, ao mesmo tempo, intencional. O escritor representa o meio através do qual se dá a intersecção sensível das línguas numa única consciência dada, que participa igualmente das várias línguas, escolhendo e preservando a multiplicidade do discurso social.

Assim, Bakhtin afirma ser importante que o autor traga para o romance o homem que fala, seu discurso original e sua linguagem. Para caracterizar essa situação, ele destacou três momentos:

- no primeiro, a representação artística do homem que fala e sua palavra, constituindo um objeto específico enquanto objeto do discurso, diferenciado dos objetos inanimados, fenômenos e acontecimentos, tendo um discurso que exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal;
- no segundo, o discurso do sujeito que fala, essencialmente uma linguagem social e não um dialeto individual; aqui as particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão sociais, portanto o discurso de uma personagem pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, introduzindo o plurilingüismo;
- no terceiro momento, o sujeito fala, em certo grau, como um ideólogo e suas palavras como um ideologema, o discurso torna-se objeto de representação, escapando do abstracionismo, desfavorecendo o esteticismo e o formalismo.

No conto, esses três momentos podem ser evidenciados quando o autor dá voz à cadeira, construindo um objeto específico que é o do discurso. Saramago extrapola a dimensão inanimada, ao contar o fenômeno de um inseto que rói a madeira e lhe dá forma. Tal fato só pode acontecer dentro de determinadas condições, como a de ser uma cadeira de mogno, isto é, de madeira mole. Em decorrência do modo de ser desse fenômeno,

advém o acontecimento da queda da cadeira num determinado momento, numa dimensão contextualizada.

“Se de ébano fosse, teríamos provavelmente de acoimar de perfeita a cadeira que está caindo, e acoimar ou encoimar se diz porque então não cairia ela, ou viria a cair muito mais tarde, daqui por exemplo a um século, quando já não nos valesse a pena sua de cair. É possível que outra cadeira viesse a cair no lugar dela, para poder a mesma queda e o mesmo resultado, mas isso seria contar outra história, não a história do que foi porque está acontecendo, sim a do que talvez viesse a suceder”⁸.

O texto explicita a multiplicidade de possibilidades da continuidade e da descontinuidade do tema e de sua significação, não permitindo que os momentos sejam separados, uma vez que estão reunidos no conjunto do enunciado com tal destreza artística que o leitor não vê seu andaime. Apresenta-se inteiramente multiforme e simultâneo.

Ao trazer o discurso do sujeito que fala, Saramago traz para o conto uma linguagem social, como o dito popular:

“O certo é bem melhor, principalmente quando muito se esperou pelo duvidoso”⁹.

Essa afirmação remete o leitor para o provérbio, o certo é melhor do que o duvidoso, o autor, entretanto, a modifica com a introdução de dois elementos lingüísticos: “bem” – advérbio de intensidade e “quando muito se esperou” – marca de temporalidade, que dá voz à nação impedida de emitir opiniões críticas. O popular ganha voz que é assumida como estratificada em meio a vários discursos circulantes.

⁸ Idem, p. 15.

⁹ Idem, p. 15.



Mais um exemplo do conto mostra o sujeito que fala como um ideólogo e suas palavras como um ideograma, quando o discurso se torna objeto de representação,

“...Vê-se de longe o velho que se aproxima e cada vez mais de perto a vê, se é que a vê, que de tantos milhares de vezes que ali se sentou a não vê já, e esse é que é o seu erro, sempre o foi, não reparar nas cadeiras em que se senta por supor que todas são de poder o que só ele pode. S. Jorge, santo, veria ali o dragão, mas se esse velho é um falso devoto que se mancomunou, de gorra, com os cardeais patriarcas, e todos juntos, ele e eles, *in hoc signo vinces*”¹⁰.

A ideologia do velho se apresenta contraposta à ideologia dos verdadeiros devotos. O autor desenvolve o discurso de um sujeito que transformou sua ideologia num ideograma, isto é, segue uma trajetória monológica, não diferenciando o ser do objeto. O velho confunde-se com sua própria crença do sentido do objeto, não se enxerga mais a não ser no espelho de si mesmo. Aliado a uma igreja autoritária, o velho e os cardeais *in hoc signo vinces*. Ledo engano!

Esses três momentos são perpassados por dois tipos de palavra, a autoritária e a eminentemente persuasiva, que são os modos de Bakhtin conceber a produção cognitiva da linguagem. Saídos do mundo cotidiano, esses dois tipos de palavras ampliam-se no mundo ideológico em que prevalece a função de transmissão de caráter prático e não de representação.

A palavra autoritária (dos pais, dos adultos, dos professores ...) explica Bakhtin, necessita de persuasão interior para a consciência, não carece de autoridade – a qual não se submete –, entretanto, com frequência é desconhecida socialmente pela opinião pública e pela crítica, e até mesmo privada de legalidade. A palavra autoritária não pode ser representada, somente transmitida.

¹⁰ Idem, p. 22.

Já a palavra persuasiva tem um peso imenso na vida cotidiana e se torna facilmente objeto de representação literária. Fala-se sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem: transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; seja concordando com elas, ou discordando. Bakhtin sublinha ser importante a todos entender e interpretar as palavras dos outros, como uma “hermenêutica do cotidiano”.

“A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo; ela se orienta para um homem contemporâneo e para um descendente, como se fosse um contemporâneo”¹¹.

Na fala cotidiana, há procedimentos de transmissão, que são variados, tanto na formação literário-estilística do discurso alheio como no enquadramento interpretativo. A palavra do outro introduzida no contexto do discurso estabelece com ele não um contexto mecânico, mas um amálgama (no plano do sentido e da expressão).

Bakhtin considera também, nesse processo, a evolução social e histórica da ideologia do homem: a escolha e a assimilação das palavras de outrem, para as quais ainda aponta dentro dos objetivos pedagógicos na qualidade de informações, regras e modelos. Ele procura definir as próprias bases de uma atitude ideológica em relação ao mundo do comportamento, a palavra alheia surge como autoritária e interiormente persuasiva.

Para apreciação da fala cotidiana e para descobrir o significado verdadeiro das palavras de outrem, é decisivo saber quem fala, em que circunstâncias, quem esteve presente ao ato, que expressão tinha, como era sua mímica ao falar, quais as nuances de sua entonação.

¹¹ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 46.

No mundo romanesco, segundo Bakhtin, a ação da personagem, associada a um discurso, é sempre iluminada ideologicamente, vivendo e agindo dentro de sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. Na esfera literária, a fala da personagem está nas aspas, no itálico e na transmissão pela autoridade, exigindo uma escrita especial, concentrada na representação da palavra interiormente persuasiva. A palavra autoritária não se representa, apenas é transmitida. Sua função é ínfima, não pode ser bivocal, só aparece nas construções híbridas.

“Quando ela se priva completamente de sua autoridade, torna-se apenas um objeto, uma relíquia, uma coisa. Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias, em volta dela morre o contexto, as palavras secam. Por isso, nunca se conseguiu representar no romance a verdade e a virtude oficialmente autoritária (monárquica, eclesiástica, administrativa, moral etc.)”¹².

Bakhtin mostra que o romance serve-se de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, as quais foram elaboradas na vida cotidiana e nas variadas relações ideológicas não-literárias. De um lado, estão todas as formas representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos das personagens do romance e nos gêneros intercalares¹³. De outro, todas as formas de transmissão dialógica do discurso de outrem podem depender indiretamente dos problemas da representação literária do sujeito falante e de sua palavra com uma orientação para a representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa.

¹² Idem, p. 144.

¹³ O conceito de gênero intercalares, fundamental na teoria bakhtiniana, é entendido aqui como uma mescla de gêneros literários e extraliterários que compõem o tecido do romance. Ainda no corpo deste texto será tratado mais detidamente.

Bakhtin levanta três categorias básicas para o procedimento de criação do modelo da linguagem no romance: hibridização, inter-relação dialogizada das linguagens e diálogos puros. A divisão em três categorias corresponde a uma forma didatizada de apresentá-las, uma vez que elas se entrelaçam no tecido literário.

A hibridização refere-se a uma dimensão do entrelaçamento de “duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena de duas consciências lingüísticas separadas por uma época, por uma diferença social das línguas”¹⁴. No interior de um mesmo enunciado romanesco, essa mistura das linguagens é propositadamente um processo literário. No entanto, sempre ocorre uma hibridização involuntária, uma das modalidades mais importantes da existência histórica e das transformações das linguagens, ou seja, esses “híbridos históricos inconscientes” transformam-se historicamente por meio dessas hibridizações, que coexistem no seio de um mesmo dialeto, de uma mesma língua ou de suas ramificações, no passado histórico e/ou paleontológico das línguas, sendo sempre o enunciado a base para este acontecimento.

No híbrido literário intencional, na menor medida, participam duas vozes (duas consciências, duas vontades) e portanto dois acentos. Mas Bakhtin salienta construir-se num aspecto individual, o que não quer dizer monocórdico, muito pelo contrário, sem esquecer que cada um fala várias linguagens. O estudioso russo mostra que o híbrido romanesco não é apenas bivocal e duplamente acentuado, mas bilíngüe, incluindo não apenas duas consciências sociolingüísticas, duas épocas que não estão inconscientemente misturadas, mas se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado plurilíngüe.

Bakhtin traz ainda a necessidade de pôr em diálogo o híbrido semântico intencional, que ele explica como sendo constitutivamente dialogizado.

¹⁴ Idem, p. 156.

“Aqui, não se fundem dois pontos de vista, mas se justapõem dialogicamente. Esse dialogismo interior do híbrido romanesco como um diálogo de pontos de vista sócio-lingüísticos não pode ser levado até o diálogo individual, sensato, acabado e nítido: está presente nele uma certa espontaneidade orgânica e uma certa irremediabilidade”¹⁵.

As construções híbridas podem ser reconhecidas no conto de José Saramago de maneira exemplar.

“Desgraçadamente, o mogno, *verbi gratia*, não resiste ao caruncho, como resiste o antes mencionado ébano ou pau-ferro. A prova está feita pela experiência dos povos e dos madeireiros, mas qualquer de nós, se animado de espírito científico bastante, poderá fazer a sua própria demonstração usando os dentes numa e noutra madeira e julgando a diferença. Um canino normal, mesmo nada preparado para uma exibição de força dental circense, imprimirá no mogno uma excelente e visível marca. Não o fará no ébano. *Quod erat demonstrandum*. Por aqui podemos avaliar as dificuldades do caruncho”¹⁶.

Saramago utiliza-se de dois tons e de dois estilos na construção deste parágrafo. Os tons são o científico e o paródico, captados no todo do texto e marcados na explicitação de um discurso autoritário, *Quod erat demonstrandum*, e de um discurso eminentemente persuasivo, “um canino normal, mesmo nada preparado para uma exibição de força dental circense, imprimirá no mogno uma excelente e visível marca”. Nota-se que o autor diz em latim a palavra autoritária, utilizando-se de um ethos científico, para em seguida utilizar-se de um ethos brincalhão (paródico), que, se tomado ao pé da letra, não faz sentido, pois não se pode morder uma madeira, ainda mais em se tratando de um experimento científico. Eis a tentativa de instaurar uma palavra interiormente persuasiva.

¹⁵ Idem, p. 158.

¹⁶ SARAMAGO, J. “Cadeira”. In: *Objecto Quase*, p. 16.

Na verdade, os dois estilos são o lastro para a percepção dos tons. Ocorre a construção seqüenciada de um experimento facilmente replicável e comprovável por qualquer um, podendo validar a assertiva do autor. Ao mesmo tempo em que a replicação da “experiência científica” é uma referência explícita ao domínio da ciência positivista, a ação proposta para ser executada remete a uma dimensão inusitada do experimento. O autor já garantira sua proposição na hipótese de que ela já fora comprovada pelos povos e pelos profissionais do ramo madeireiro. Assim, para acreditar-se no hoje, ancorou-se no passado histórico¹⁷.

Também é possível reconhecer outras variantes da construção híbrida, como a motivação pseudo objetiva:

“É certo que se articulam sons na garganta, mas não conseguirão dar essa ordem. Apenas hesitam, ainda, sem consciência de hesitar, entre a exclamação e o grito, ambos primários. Está portanto garantida a impunidade por emudecimento da vítima e por inadvertência dos investigadores, que só pro forma e rotina virão verificar, quando a cadeira acabar de cair e a queda por enquanto ainda não fatal estiver consumada, se a perna ou pé foi malevolamente cortado e criminosamente também”¹⁸.

Sob a forma de uma fala dissimulada de outrem, aparecem os índices formais da motivação do autor, que se solidariza formalmente com a motivação, mas de fato essa se coloca na perspectiva subjetiva da personagem ou da opinião corrente. Neste tipo de construção híbrida, as conjunções subordinativas e coordenativas (porque, ainda, portanto, apesar de...), e palavras de introdução lógica (é certo, por conseguinte...) perdem a intenção direta do autor.

¹⁷ Construção híbrida típica com dois tons e dois estilos: discurso direto do autor como oração subordinada, ao discurso de outrem, oração principal. Ambas construídas em perspectivas semânticas e axiológicas diferentes.

¹⁸ Idem, p. 16-17.

Bakhtin trata ainda de mais duas variantes de construção híbrida: a introdução épica (paródica) e a rigidamente expressa. Para a primeira, é o discurso dissimulado de outrem em linguagem de outrem. Sob essa forma, as palavras do autor expressam o que todo mundo sabe com caráter objetivo, entre aspas ou parênteses. Para a segunda, preso ao discurso do autor, está inserido o discurso de uma profissão, de um assunto específico ou de uma personagem. Tais construções estão mescladas neste exemplo:

“Em algum lugar foi, se é consentida esta tautologia. Em algum lugar foi que o coleóptero, pertencesse ele ao género *Hilotrupes* ou *Anobium* ou outro (nenhum entomologista fez peritagem e identificação), se introduziu naquela ou noutra qualquer parte da cadeira, de qual parte depois viajou, roendo, comendo e evacuando, abrindo galerias ao longo dos veios mais macios, até ao sítio ideal de fractura, quantos anos depois não se sabe.”¹⁹

Nesta leitura, de início há a construção rigidamente expressa da profissão de um entomologista; o narrador empresta do estudioso de insetos seus termos técnicos e informações precisas sobre o inseto que rói a madeira, para explicar o fato de a cadeira cair; em seguida surge o emprego dos parênteses, fazendo as vezes de refutar a legitimidade desse outro, ao mesmo tempo, expondo o narrador; quando admite o óbvio: nenhum entomologista fez peritagem e identificação. Por fim, uma leitura retrospectiva faz com que o leitor reflita sobre a presença épica do narrador, sua narrativa não é a de contar os feitos de um herói, mas a de permitir assumir o ponto de vista e o explicitar, com sua própria voz e não com a voz de um povo ou de uma nação. O autor cria aí a construção épico-paródica.

A última variante apresentada por Bakhtin trata da construção híbrida análoga, em que uma definição da opinião comum da sociedade mundana confunde-se com o discurso do autor, que denuncia o que há por

¹⁹ Idem, p. 17.

trás da opinião comum. O narrador do conto, no momento da queda da cadeira, traz a seguinte voz: “O meu reino por uma Polaroid, gritou Ricardo III, e ninguém lhe acudiu porque pedia cedo de mais.”²⁰. Não há como fugir de uma avaliação temporal, pois imaginar Ricardo III pedindo uma máquina de fotografar instantânea põe o leitor diante dos limites do poder e do tempo. O narrador, entretanto, diz mais: ao separar “de mais” parece remeter à dimensão do próprio contexto do conto, isto é, a Salazar não lhe era permitido ter mais poder, daí o uso separado de “de mais”, não remetendo só a um rei, situado e datado, Ricardo III, na Inglaterra elizabetiana, mas a um ditador português contemporâneo, cuja cota de poder extinguiu-se tanto no momento da narrativa quanto num contexto histórico definido.

A segunda categoria básica, inter-relação dialogizada das linguagens, aparece intrínseca à tessitura das construções lingüísticas do texto literário. Diferentemente da perspectiva da existência de um suposto autor personificado e concreto (palavra escrita) ou de um narrador (palavra oral), o autor do conto se realiza e realiza o seu ponto de vista não só *no* narrador, no seu discurso e *na* sua linguagem objetiva e evidenciada, mas também *no* objeto da narrativa e no ponto de vista do narrador.

Permeando a correlação conjugada e dialógica de duas linguagens e duas perspectivas no mundo intraliterário do conto, está a intenção ideológica do autor real do plano extraliterário. É uma das faces do autor Saramago, esse “terceiro” que, sob as lentes de Bakhtin, não está nem na linguagem do narrador, nem na linguagem literária formal, com a qual está correlacionada a narrativa; ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas: “ele utiliza essa comunicação, esse diálogo das línguas em cada momento da sua obra, para permanecer como que neutro no plano lingüístico, como ‘terceiro’, na disputa entre as duas”²¹.

²⁰ Idem, p. 25.

²¹ BAKHTIN, M. 1998. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, p. 119.

Quanto às linguagens e às perspectivas socioideológicas, são utilizadas por Saramago não apenas para refratar suas intenções de autor, mas também para serem reveladas e destruídas como realidades parciais, passionais, falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas.

A terceira categoria básica para a visualização do plurilingüismo proposta por Bakhtin são os diálogos puros. Como entendê-los dentro dessa concepção? Para o estudioso russo, esses diálogos, geralmente marcados espacialmente no texto por mudança de parágrafo, travessão e hífen, não se restringem somente a marcas temáticas ou a ações dos personagens; os diálogos puros revelam mais do que uma simples conversa, trazem “a multiformidade infinita das resistências dialógicas e pragmáticas do tema, que não o resolvem e nem o podem resolver, as quais apenas ilustram (como uma das numerosas possibilidades) esse diálogo profundo e desesperado das linguagens, determinado pela própria transformação socioideológica das linguagens e da sociedade”²², trazem o mundo inteiro e suas épocas.

Ao tratar de diálogos puros, Bakhtin toma como exemplo o estilo humorístico paródico, assim, “baseia-se na estratificação da linguagem comum e na possibilidade de separar de algum modo as suas intenções e seus estratos, sem se solidarizar inteiramente com eles”²³. Duas formas de diálogos puros demarcam essas linhas básicas e sumárias do estilo do romance plurilíngüe, a introdução da fala de outrem e a introdução da opinião corrente no discurso do autor. No conto “Cadeira”, encontram-se exemplos contemporâneos de diálogos puros. Quanto à introdução da fala de outrem no discurso do autor, ela é dissimulada:

“Nem cremos que importe dizer de que espécie de madeira é feito tão pequeno móvel, já de seu nome parece que fadado ao fim de cair, ou será

²² Idem, p. 161.

²³ Idem, p. 113.

conto-do-vigário lingüístico esse latim *cadere*, se *cadere* é latim, porque devia sê-lo”²⁴.

Ao dizer sobre a espécie de madeira, o autor o faz escudado entre o dizer do narrador e o dizer do outro, nesse caso o latim. São duas formas para dizer o mesmo e, simultaneamente, esconder aquele que diz, pois esse sabe que o leitor encontra múltiplas possibilidades de leitura para o fato que está posto.

Quanto à introdução da opinião corrente, identifica-se esse tipo de diálogo no conto quando o autor fala sobre as árvores que não poderiam ter servido para a fabricação da cadeira, quer por defeitos que apresentam quer por qualidades que nelas abundem:

“... como é o caso do pau-ferro onde o caruncho não entra, mas que padece de peso demasiado para o volume requerido. Outra que também não vem ao caso é o ébano, precisamente porque é apenas diferente nome de pau-ferro, e já foi visto o inconveniente de utilizar sinônimos ou supostos serem-no. Muito menos nessa destriça de questões botânicas que de sinônimos não cuida, mas cuida de verificar dois diferentes nomes que gente diferente deu à mesma coisa. Pode-se apostar que o nome de pau-ferro foi dado ou pesado por quem teve de o transportar às costas. Aposto pela certa e ganha”²⁵.

Pondo em diálogo a questão de que as palavras existem como elas mesmas em relação com a história do seu nascimento e uso, o autor se vale do senso comum para explicitar que os gêneros secundários, tal como a linguagem botânica, aplanam os múltiplos significados, falam de dentro do seu próprio código, monofonicamente. No entanto, na vida das diferentes gentes há nomes diferentes para as mesmas coisas, que não são mais exatamente as mesmas se nomeadas diferentemente, e são essas opiniões

²⁴ SARAMAGO, J. 1978. “Cadeira”. In *Objecto Quase*. Lisboa: Editora Moraes, p. 14.

²⁵ Idem, p. 15.

consensuadas nos múltiplos discursos que movimentam e dimensionam as apostas, as perdas e os ganhos dos jogos lingüísticos cotidianos.

Não é apenas isso, contudo. Esses dois exemplos demonstram uma necessidade do autor em construir diálogos puros não nas formas espaciais, à maneira tradicional, mas aplanados na geografia espacial do texto, isto é, encontrando uma linguagem semiótica para o dizer do outro. Se não há separação real entre o que dizem os personagens e o que eles fazem e se há uma simultaneidade de dizer e fazer, então não pode ocorrer uma separação espacial rígida, assim o diálogo puro em Saramago é um diálogo que assume as várias dimensões plurilíngües dos discursos.

Se as linhas básicas e sumárias da introdução e da organização do plurilingüismo social no romance são a introdução da fala de outrem e da opinião corrente no discurso do autor, então o seu miolo encontra-se na forma do monólogo interno no discurso direto e impessoal de uma personagem, apagando as fronteiras entre o discurso do autor e os discursos de outrem. Bakhtin denomina-as de gêneros intercalados do plurilingüismo, considerando a intercalação dos gêneros como a forma mais importante e substancial desse tipo de organização. É papel dos gêneros intercalados introduzir no romance linguagens que estratificam a unidade lingüística e aprofundam de modo novo a sua multiplicidade.

Para tanto, o romance admite na sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas e poemas) como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Habitualmente, os gêneros intercalados na estrutura romanesca conservam a sua elasticidade, a sua autonomia e a sua originalidade tanto lingüística quanto estilística. Isso não significa que sejam facilmente mapeados como ilhas demarcadas no conjunto do texto.

No conto "Cadeira", o engendramento dos gêneros intercalados se dá de tal forma imbricado que desmembrá-los em exemplos é retirar a organização intrínseca que lhe permite a unidade plurilíngüe. Onde estão os gêneros intercalados? No corpo de todo o conto,

“o corpo ainda aqui está, e estaria por todo o tempo que quiséssemos. Aqui a cabeça, neste sítio onde o cabelo aparece despenteado, é que foi a pancada. À vista não tem importância. Uma ligeiríssima equimose, como de unha impaciente, que a raiz do cabelo quase esconde, não parece que por aqui a morte possa entrar. Em verdade, já lá está dentro. Que é isso? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar os crimes? O velho abriu agora os olhos e não consegue reconhecer-nos, o que só a ele espanta, mas a nós não, que nos não conhece. Treme-lhe o queixo, quer falar, inquietase como ali chegamos, julga-nos autores do atentado. Nada dirá. Pelo canto da boca entreaberta corre-lhe para o queixo um fio de saliva. Que faria a irmã Lúcia neste caso, que faria se aqui estivesse, de joelhos, envolta no seu triplo cheiro de bafio, saias e incenso? Enxugaria reverente a saliva, ou, mais reverente ainda, se inclinaria toda pra diante, prosternada, e com a língua apararia a santa secreção, a relíquia, para guardar numa ampola? Não o dirá a história sacra, não o dirá, sabemos, a profana, nem Eva doméstica reparará, coração aflito, na injúria que o velho pratica babando sobre o velho.

Já se ouvem passos no corredor, mas temos ainda tempo. A equimose tornou-se mais escura e o cabelo parece arripiado sobre ela. Uma passagem carinhosa de pente poderia compor tudo nesta superfície que vemos. Mas seria inútil. Sobre outra superfície, a do córtice, acumula-se o sangue derramado pelos vasos que a pancada seccionou naquele ponto preciso da queda. É o hematoma. É lá que neste momento se encontra o Anobium, preparado para o segundo turno. Buck Jones limpou o revólver e mete novas balas no tambor. Já aí vêm buscar o velho. Aquele raspar de unhas, aquele choro, é das hienas, não há ninguém que não saiba. Vamos até à janela. Que me diz a este mês de Setembro? Há muito tempo que não tínhamos um tempo assim”²⁶.

Aqui estão os gêneros político, científico, religioso, de costumes, do cotidiano, entre outros possíveis.

Como se pôde acompanhar no percurso deste artigo, há várias possibilidades de leitura de um texto sob as lentes bakhtinianas. Procurou-se sistematizar a noção de plurilingüismo em cinco dimensões: 1) da sua ori-

²⁶ Idem, p. 32-33.

gem de introdução e de organização, de onde vem a história plurilíngüe do autor; 2) da base da linguagem, sob a qual o autor assenta seu texto; 3) das características da enunciação que pontuam a obra do autor; 4) dos sistemas da linguagem de que o autor se utiliza e dos gêneros que se intercalam; 5) do estilo como resultante dos itens anteriores.

Por fim, Bakhtin afirma que plurilingüismo introduzido no romance é o discurso de outrem na linguagem de outrem, servindo para refratar a expressão das intenções diferentes, isto é, a intenção direta da personagem que fala e a intenção refletida do autor. Na prosa romanesca, a bivocalidade perde sua energia, sua ambigüidade dialogizada nas dissonâncias, nos equívocos e nas contradições individuais (ainda que trágicas e profundamente motivadas nos destinos individuais). Essa bivocalidade mergulha com suas raízes na diversidade essencialmente sociolingüística dos discursos e das línguas num romance, sempre personificado e encarnado nas imagens individuais das pessoas com as dissonâncias e as discordâncias individuais. No entanto, essas contradições das vontades e das inteligências individuais são imersas num plurilingüismo social e reinterpretadas por ele. Assim, as contradições dos indivíduos são apenas cristas das ondas de um oceano de plurilingüismo social, oceano que se agita e torna as ondas poderosamente contraditórias, saturando as consciências e os seus discursos com o seu plurilingüismo fundamental.

Também no discurso prosaico, a dialogicidade interna não pode ser substancialmente dramatizada e dramaticamente acabada; ela não cabe inteiramente nos quadros de um diálogo direto, de uma conversa entre pessoas, não é totalmente divisível em réplicas nitidamente delimitadas. Essa bivocalidade prosaica é pré-elaborada na própria linguagem (como também a verdadeira metáfora e o mito) enquanto fenômeno social formado historicamente, estratificado e dilacerado socialmente no decorrer da evolução.

Retomando o problema central da teoria bakhtiniana sobre a prosa literária, entende-se o problema do discurso bivocal, internamente dialo-

gizado em todos os seus tipos e variantes multiformes. Ressalta-se que nesse discurso há duas vozes na menor medida, dois sentidos, duas expressões. Vozes dialogicamente correlacionadas, como se conhecessem uma à outra, como se conversassem entre si. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas das personagens, o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Encontra-se neles um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de várias vozes, de várias visões de mundo, de várias linguagens: o plurilingüismo social.

Assim é a teoria de Bakhtin, assim é a prosa literária de Saramago. Dois textos escritos em lugares e épocas diferentes dialogam num mesmo espaço plurilíngüe, o lingüístico e o literário.

ABSTRACT: *This article tries to systematize the plurilingüism notion in the speech developed by Bakhtin, having as corpus José Saramago's story Chair. Under the bakhtinian lenses, it tried to accompany the several possibilities of reading the text.*

KEYWORDS: *social plurilingüism; inserted genders; speeches of the characters; literary representation; authoritarian word; persuasive word.*

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. (1998) *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP.
- _____. (1992) *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- BRAIT, B. (1988) "Mikhail Bakhtin: movimentos de reconstituição da história de um pensamento". *Revista USP*, n. 39 (setembro/outubro/novembro). São Paulo.
- CLARK, K & HOLQUIST, M. (1998) *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SARAMAGO, José. (1978) *Objecto Quase*. Lisboa: Moraes Editores.

SARAMAGO, José. (1978) Entrevista de José Saramago a Mário Vieira de Carvalho a propósito de *Objecto Quase*. In Diário de Lisboa.

SARAMAGO, José. (1993) "Literatura e transformação social". Conferência pronunciada em Molina, Espanha. Texto mimeografado, gentilmente cedido pelo autor.