delicioso, foi o "abóbora" de Sêneca. E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano. Eu deixo-me estar entre o poeta e o sábio.

Viva, pois, a história, a volúvel história que dá para tudo...[30]

Esse ponto de vista irônico deriva do fato de que, na obra machadiana, todos os acontecimentos são vistos por um observador distanciado. Em *Memórias póstumas*, o "defunto autor" escreve do além-túmulo e, por isso, faz uma análise implacável de sua vida e da sociedade em que vivera.

Talvez espante o leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta-se que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta da cobiça obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.[31]

30 Idem, p. 516.
31 Idem, p. 545-546.

6

O romance

O romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser "línguas da verdade", como também relativas, objetais e limitadas, de grupos sociais, de profissões e de outras dimensões da vida cotidiana.
Bakhtin (1988: 164)

O romance é o gênero que ocupa um lugar central na obra de Bakhtin, o que significa que foi o foco de sua atenção ao longo de toda a sua vida. Isso, porque ele é a expressão do dialogismo no seu mais alto grau, dando um lugar mais destacado do que os outros gêneros à diversidade, à diferença, à heterologia. Bakhtin estuda a natureza do romance e examina exaustivamente sua evolução, a partir de dois parâmetros: a percepção da linguagem e a representação do espaço e do tempo.

A natureza do romance é que ele se define, por excelência, como um gênero literário plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal. É a expressão artística da descentração e da relativização da consciência, é a forma estética da plurivocidade social, é a expressão de uma percepção galileana da linguagem.

Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* e *A poética de Dostoievski*, discorda implicitamente das proposições de Giörgy Luckács,

filósofo marxista, que via o romance como um gênero que aparece associado à ascensão da burguesia, sendo, portanto, a epopéia de um mundo dessacralizado, o mundo burguês. Essa epopéia burguesa é a privatização do gênero épico, pois coloca o indivíduo no seu centro.[1] Para Luckács, a epopéia sucede à tragédia. Esta busca responder como a essência pode tornar-se viva, enquanto aquela dá uma resposta à indagação de como a vida pode tornar-se essencial. O romance é a epopéia moderna, é o gênero maior, dominante, da arte burguesa. O filósofo é partidário do grande realismo, cujo modelo é Balzac; é adepto da arte engajada, que se coloca contra a ordem estabelecida. Seu exame do significado romanesco corresponde à análise marxista do fetichismo da mercadoria. O romance é caracterizado por um antagonismo radical entre o herói e o mundo, ambos degradados em relação ao absoluto e aos valores autênticos que regem a obra. Esse antagonismo está fundado na natureza distinta, e mesmo oposta, dessa degradação. Com esses elementos, Luckács elabora, com base na espécie de herói romanesco, uma tipologia do romance:

1. segundo a abstração ou a identificação pela tese, ou seja, pela afirmação, há o romance do idealismo abstrato, em que a personagem tem uma consciência muito estreita para apreender a complexidade do mundo; os modelos desse tipo são *Dom Quixote*, de Cervantes, e *O vermelho e o negro*, de Stendhal;

2. segundo a objetivação ou a alienação pela antítese, isto é, pela negação, há o romance psicológico, com um herói passivo cuja alma é muito larga para adaptar-se ao mundo; é o romance da desilusão romântica; o exemplo prototípico nessa categoria é *Educação sentimental*, de Flaubert;

3. segundo a mediação ou a nova totalidade pela síntese, ou seja, pela negação da negação, há o romance de formação, em que a renúncia consciente não é nem resignação nem desespero; o representante típico dessa classe são *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

[1] Luckács, Giörgy. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

Este último tipo é uma síntese das duas primeiras formas e apresenta a reconciliação do homem problemático com a realidade social. Luckács vê nos romances de Tolstoi uma ultrapassagem das formas de vida social, talvez uma nova tese, que inaugura um novo movimento dialético. Como se observa, os parâmetros de Luckács para discutir a natureza do romance e sua evolução são diversos daqueles empregados por Bakhtin.

A obra de Luckács teve uma grande influência sobre uma série de pensadores posteriores, como Lucien Goldmann, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Friedric Jameson. A visão bakhtiniana sobre o romance, no entanto, é radicalmente outra.

Para Bakhtin, o romance não é um gênero como qualquer outro. Seu aparecimento não está ligado à sociedade burguesa. Na realidade, o romance perpassa, segundo ele, toda a história da literatura ocidental, da Grécia até nossos dias. O romance, tal como o conhecemos hoje, é apenas uma das formas históricas da expressão do gênero.

O romance é um gênero que, no interior de um sistema literário, solapa-o, revelando que seus limites são impostos, arbitrários e inadequados. O romance incorpora vozes que estavam fora do sistema, minando assim os demais gêneros. Na Grécia, a sátira menipéia mostrava a relatividade dos discursos "oficiais" dos gêneros elevados. Cervantes parodia os romances de cavalaria, mostrando seus limites e subvertendo-os e, por conseguinte, deslocando a percepção dos homens de seu tempo. É o que faz Rabelais, ao brincar com todo o discurso universitário de sua época.

O que dá um estatuto singular ao romance, fazendo dele um gênero diferente dos demais, é que ele incorpora todos os outros gêneros, mesclando-os; alterna todos os estilos, entrelaçando-os. Um romance apresenta diálogos de todos os tipos (a conversação munda-

na, o bate-papo de amigos, os colóquios dos amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorandos, etc.

Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, é um exemplo magnífico para mostrar essa incorporação de gêneros no romance: de jaculatórias a artigos de jornal, de proclamações oficiais a folhetos de propaganda, de grafites a narrativas de tortura. O romance faz tudo isso para mostrar a complexidade das esferas de atividade que retratam uma determinada época. Por essa razão, é o mais maleável de todos os gêneros e, numa época de consciência da relatividade dos discursos, como a modernidade, domina a literatura.

Na medida em que absorve qualquer gênero, o romance é um gênero em processo, entre gêneros que, embora possam mudar, são "acabados" ou estão mortos. O que é radicalmente novo no romance é que o discurso não só representa a realidade, mas – o que é mais importante – ele é representado. Talvez se pudesse dizer que a real matéria do romance é a pluralidade de vozes, de línguas, de discursos, de variantes, de dialetos, de jargões, de estilos de uma dada formação social.

Bakhtin dedica um estudo à distinção entre o romance e a epopéia. O filósofo concede pouca importância à divisão tradicional em épica, lírica e drama, para mostrar que a divisão básica dos gêneros literários se dá entre a épica e o romance. Não considera, como Luckács, que o romance seja a forma atual da epopéia. Ao contrário, vê uma radical diferença entre esses dois gêneros.

Na epopéia não há uma continuidade possível entre o tempo do narrado e o tempo da narração, o que significa que o mundo representado só pode pertencer ao passado. O objeto da epopéia é o passado épico nacional, completamente passado. Suas fontes são as lendas nacionais e não a experiência pessoal e a invenção que dela decorre. Daí o fato de que o tempo da epopéia é o dos primórdios, da origem, dos primeiros e melhores. Esse passado não é só uma ca-

tegoria temporal, mas também axiológica. Ele é uma realidade exterior ao narrador, que não pode formar com ela uma unidade subjetiva. Por isso, só pode adotar em relação a ele um tom reverente. Os valores cantados na épica são diferentes dos do presente, estão separados da contemporaneidade pela distância épica, que é absoluta. Observem-se esses traços no início de *Os lusíadas*:

> As armas e os barões assinalados
> Que, da Ocidental praia Lusitana,
> Por mares nunca de antes navegados,
> Passaram ainda além da Taprobana,
> Em perigos e guerras esforçados
> Mais do que prometia a força humana
> E entre gente remota edificaram
> Novo reino, que tanto sublimaram;
>
> E também as memórias gloriosas
> Daqueles Reis que foram dilatando
> A Fé [e] o Império, e as terras viciosas
> De África e de Ásia andaram devastando,
> E aqueles que por obras valerosas
> Se vão da lei da Morte libertando:
> Cantando espalharei por toda parte,
> Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
>
> Cessem do sábio Grego e do Troiano
> As navegações grandes que fizeram;
> Cale-se de Alexandro e de Trajano
> A fama das vitórias que tiveram;
> Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
> A quem Neptuno e Marte obedeceram.
> Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
> Que outro valor mais alto se alevanta.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi[m] um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mi[m] vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloq[u]o e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

Dai-me ũa fúria grande e sonorosa,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda:
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.[2]

No final da epopéia, Camões mostra que os valores do presente são degradados em relação àqueles que acabara de cantar:

Nô-mais, Musa, nô-mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dũa austera, apagada e vil tristeza.[3]

[2] Camões, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. Canto I, Estrofes 1-5. p. 9-10.
[3] Idem, Canto X, Estrofe 145.

Não se pode mudar, repensar e reavaliar algo do tempo épico, uma vez que, por natureza, ele é acabado, concluso, imutável. No poema "Mar português", Fernando Pessoa vai refletir sobre o valor do valor do passado épico do povo luso, mas não para alterá-lo e sim para reafirmá-lo. Isso porque, na obra *Mensagem*, retoma-se a sensibilidade épica, que opera num universo sem relatividade e que não tem nenhum contato com o presente em que se colocam em xeque determinados valores. A épica permanece viva até nossos dias, sob muitas formas.

Ó mar salgado, quanto de teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.[4]

Em oposição a isso, o romance representa uma continuidade entre o tempo do narrado e o da narração. Por isso, o mundo representado é o do presente, o tempo do autor e dos leitores. É isso que permite a representação do autor no interior do romance, como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ou em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em que os autores projetam um narrador, que é personagem do narrado. Mesmo quando se fala das

[4] Pessoa, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Difel, 1986. p. 53.

origens da nacionalidade, como em *O guarani*, de Alencar, fala-se a partir de uma conexão do passado com o presente. O passado serve para entender o presente.

Em *Memórias póstumas*, o narrador é Brás Cubas, que morreu em 1869, aos 64 anos. A ação passa-se, pois, no tempo do autor e dos leitores. Por isso, o que o narrador faz é uma implacável análise da relatividade moral que presidira a sua vida e à da sociedade em que vivera. No capítulo final, intitulado "Das negativas", Brás faz um balanço de sua vida. No trecho, usam-se os tempos do presente, do pretérito perfeito e do futuro do presente, que indicam, respectivamente, concomitância, anterioridade e posterioridade ao momento da enunciação, que, por definição, é presente:

> Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.[5]

Em *O Ateneu*, o narrador é Sérgio, que conta sua vida num internato, ao final do governo de D. Pedro II. É o tempo do autor e dos leitores. Nesse romance, faz-se uma corrosiva análise das instituições imperiais. A escola é um microcosmo que reproduz os valores da sociedade em que se insere. No nível social, o que vale é o prestígio da riqueza; a vida afetiva é regida pela agressividade e pela

[5] Machado de Assis. Op. cit., vol. I. p. 639.

sexualidade. Embora o romance seja narrado com os tempos do pretérito (pretérito perfeito, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito e futuro do pretérito), ele conta o passado do autor, anterior ao momento presente da narração. Há muitos diálogos que atualizam o momento da enunciação e, portanto, são compostos com os tempos do presente (presente, pretérito perfeito e futuro do pretérito).

> Um tropel de rapazes atravessou-nos a frente, provocando-me com surriadas.
>
> "Viu aquele da frente, que gritou *calouro*? Se eu dissesse o que se conta dele... aqueles olhinhos úmidos de Senhora das Dores... Olhe; um conselho: faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se.
>
> Isso é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não sou criança, nem idiota; vivo só e vejo de longe; mas vejo. Não pode imaginar. Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos... Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores."[6]

Enquanto na epopéia relembram-se as lendas e as glórias do passado, no romance busca-se conhecer o presente: por exemplo, em *Senhora*, de José de Alencar, o que se quer entender é a reificação dos sentimentos numa sociedade que se caracteriza pelo capitalismo nascente, que vai submeter todos os aspectos da vida ao "valor de troca", inclusive os sentimentos. Por isso, a memória é a grande força criadora da epopéia, enquanto a experiência e o conhecimento são o móvel do romance.

[6] Pompéia, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Klick, 1997. p. 28.

O romance encarna a diversidade, a relatividade, a pluralidade, enquanto a epopéia expressa a unidade, o absoluto. Em *O mulato*, de Aluízio Azevedo, confrontam-se os discursos racista e anti-racista. Evidentemente, esse discurso anti-racista está perpassado pela ideologia do branqueamento, como todos os discursos anti-racistas do período. O discurso racista considera negro quem possui alguma gota de sangue africano e, portanto, o mulato é um negro, o que significa que ele não pode ascender socialmente, ocupando lugares reservados aos brancos. Já o seu oposto aceita a tese da desigualdade das raças, mas pensa que o mulato está aproximando-se do branco e, por conseguinte, deve ser aceito plenamente na sociedade, porque a mestiçagem é a forma de a sociedade brasileira evoluir na direção de uma etapa mais avançada de civilização.

A epopéia é a expressão das forças centrípetas que agem sobre a linguagem e, por isso, é monológica. O romance é a materialização das forças centrífugas e, por isso, é dialógico.

Mas é importante ter em mente que o romance não só tematiza os vários discursos presentes numa formação social, mas representa-os em seu interior com todas as suas especificidades lingüísticas, exprime a multiformidade social plurilíngüe dos nomes, das definições, das avaliações. O romance é a representação literária da heterogeneidade lingüística. O romance encarna a Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto.

Na Antigüidade, a hierarquia *passado épico* × *atualidade viva* permeia os gêneros elevados e estabelece as bases da literatura subseqüente de tal modo que essa valoração dos tempos vai atingir o século XIX e mesmo nossa época. A expressão da vida presente era relegada aos gêneros baixos, como a sátira ou a comédia. Os gêneros elevados, ao idealizar o passado, conferiam-lhe um ar oficial. Por isso, a épica se caracterizava por ser um gênero desligado do presente, apresentar-se com uma linguagem não atual e constituir um simulacro dos valores oficiais. Cada gênero não-romanesco, a seu modo, mantém as características da épica.

Nos gêneros elevados não se distinguem a ordem do mundo e a ordem das palavras que o nomeiam. A épica, a lírica e o drama surgiram num mundo de palavras diretas. Palavras diretas são aquelas que pretendem representar o mundo, ignorando o discurso que perpassa os objetos representados.

A idéia da natureza unitária da linguagem funda-se em duas concepções: de um lado, a noção de que a nossa língua é a única pura, completa, real; de outro, a de que ela é homogênea, isto é, livre de variação.

Os gregos sabiam da existência das línguas de outros povos, mas as consideravam inferiores e viam-nas como um único bloco, onde não havia distinções. Opunham o falar grego ao falar bárbaro, ou seja, qualquer outra língua que não fosse a helênica. O grego era uma língua fechada em si mesma, pura, completa, real, enquanto as outras eram incorretas, grosseiras. Essa mesma concepção aparece em *Os lusíadas*. Falando do português, o poeta o considera de uma nobreza ímpar, pois era quase latim:

> Sustentava contra ele Vênus bela,
> Afeiçoada à gente Lusitana,
> Por quantas qualidades via nela
> Da antiga tão amada sua Romana;
> Nos fortes corações, na grande estrela
> Que mostraram na Terra Tingitana,
> E na língua, na qual quando imagina,
> Com pouca corrupção crê que é a Latina.[7]

Já a língua dos estrangeiros é uma confusa mistura de sons:

> Está a gente marítima de Luso
> Subida pela e[n]xárcia, de admirada,

[7] CAMÕES, Luís de. Op. cit. Canto I, Estrofe 33.

Notando o estrangeiro modo e uso
E a linguagem tão bárbara e enleada.[8]

Nos versos que seguem, usa-se uma hipálage para qualificar a língua. Nela, o adjetivo "escura", que caracterizaria a cor da pele do povo, é aplicado ao idioma que ele fala:

Responde o valeroso Capitão,
Por um que a língua escura bem sabia:[9]

A noção de que a nossa língua é pura, completa e fechada ignora a poliglossia, isto é, as diferenças entre línguas e linguagens. No entanto, as línguas não são fechadas, elas entram em contato umas com as outras, interpenetram-se, interinfluenciam-se. Zeca Baleiro, em seu "Samba do *approach*", de 1999, canta esse fato, embora, com fina ironia, denuncie a relação assimétrica, principalmente, entre o inglês e o português.

Venha provar meu *brunch*
Saiba que eu tenho *approach*
Na hora do *lunch*
Eu ando de *ferryboat*
Eu tenho *savoir-faire*
Meu temperamento é *light*
Minha casa é *high-tech*
Toda hora rola um *insight*
Já fui fã do Jethro Tull
Hoje me amarro no Slash
Minha vida agora é *cool*
Meu passado já foi *trash*

[8] Idem, Canto I, Estrofe 62, Versos 1-4.
[9] Idem, Canto I, Estrofe 64, Versos 1-2.

Fica ligada no *link*
Que eu vou confessar, *my love*
Depois do décimo *drink*
Só um bom e velho engov
Eu tirei o meu *green card*
E fui pra Miami Beach
Posso não ser *pop star*
Mas já não sou *nouveau riche*
Eu tenho *sex-appeal*
Saca só meu *back ground*
Veloz como Damon Hill
Tenaz como Fittipaldi
Não dispenso um *happy end*
Quero jogar no *dream team*
De dia macho *man*
E de noite *drag queen*.[10]

A noção de que a língua é homogênea desconhece a heteroglossia, isto é, as diferenças existentes dentro de uma língua. Cada idioma do mundo estratifica-se em falares regionais, jargões, gírias, linguagens de gerações, falas de estratos sociais, estilos de fala, numa multiplicidade de dialetos.

Desde a Antigüidade, a paródia e a sátira punham em questão essas concepções de unidade, de homogeneidade, de pureza, de fechamento. O riso opera com a presença dos diferentes dialetos, do contato lingüístico.

O forte contato lingüístico entre os homens modifica a percepção da natureza da linguagem. Desaparece o simples e fechado mundo ptolomaico da linguagem e surge um mundo galileano de muitas línguas que interferem umas nas outras. O plurilingüísmo, ou poliglossia, leva a uma percepção mais acurada da heteroglossia.

[10] BALEIRO, Zeca. "Samba do *approach*". Disponível em <http://www.zeca-baleiro.letras.terra.com.br/letras/46374>. Acesso em: 16 maio 2006.

Nas línguas, como já se disse, atuam forças centrípetas e centrífugas. Aquelas buscam o fechamento, a unidade, a homogeneidade; estas, a abertura, a diversidade, a heterogeneidade. Aquelas aspiram ao monologismo, estas buscam desvelar o dialogismo constitutivo.

Bakhtin vai mostrar que se podem distinguir autores, escolas, gêneros e mesmo a prosa e a poesia, pela posição que tomam no embate entre as forças centrípetas e centrífugas. Por exemplo, Tolstoi, o classicismo com sua poética normativa, a epopéia e a poesia erigem a unidade e a homogeneidade como ideal; Dostoievski, o romantismo com seus experimentos e sua liberdade, o romance e a prosa operam com o ideal da variedade.

O romance é o gênero que explora mais e melhor a heteroglossia. No entanto, a história do romance é mais complexa do que isso, pois ele não é a pura e simples expressão da heteroglossia. Ao longo de sua história, duas linhas estilísticas enfrentam-se. Segundo Bakhtin, o problema central da estilística do romance é o da "representação literária da linguagem", o da "imagem da linguagem".

Uma linha é monoglótica. Nela, embora a heteroglossia apareça como pano de fundo contra o qual o romance se constitui, trabalha-se com uma só linguagem. A heteroglossia permanece fora do romance, olha-se de soslaio para outras linguagens. Não é que não haja vários discursos sobre um dado objeto. Há, pois sem isso não haveria romance. Ele põe em cena sempre o conflito discursivo que se trava num dado momento, numa dada formação social. O que não há, nessa primeira linha estilística, é a heteroglossia. Veja-se o caso de *O cortiço*, em que a nobreza imperial, o comerciante, a escrava fugida, o imigrante português, as lavadeiras, os trabalhadores da pedreira, etc. falam todos com o acento de uma "língua literária". A linguagem do romance é unitária. Os romances monoglóticos têm uma história mais longa que os heteroglóticos. Monteiro Lobato satiriza essa tendência estilística em seu conto "O colocador de pronomes":

> Aldrovando nada sabia do mundo atual. Desprezava a natureza, negava o presente. Passarinho conhecia um só: o rouxinol de Bernardim Ribeiro. E se acaso o sabiá de Gonçalves Dias vinha picar pomos de Hespérides na laranjeira de seu quintal, Aldrovando esfogueteava-o com apóstrofes:
>
> – Salta fora, regionalismo de má sonância.[11]

A segunda linha é aquela que coloca a heteroglossia no interior do romance. Representa a realidade conflituosa do mundo por meio de um estilo variado. Ataca-se a linguagem que se considera própria da literatura. Foi o que fez Cervantes, que em seu *Dom Quixote* parodiou as novelas de cavalaria, ou Mário de Andrade, no já citado capítulo IX de *Macunaíma*. Ao pôr em cena a heteroglossia, mostra-se a parcialidade e a pobreza de todos os discursos. A voz narrativa é cética em relação a todas as linguagens que se apresentam como a voz única da verdade. É o que faz Machado de Assis que, com muita finura, vai confrontando as diversas linguagens sociais que circulavam nos estratos dominantes da sociedade no segundo império. Veja-se, por exemplo, os acentos diferentes e a retórica diversa de Pedro e Paulo, o monarquista e o republicano, em *Esaú e Jacó*. No conto "O segredo do bonzo", Machado parodia as crônicas medievais, com seus eventos miraculosos, para ridicularizar as doutrinas religiosas.

O romance monoglótico pretende expressar a verdade do mundo e a "realidade" dos fatos, enquanto o heteroglótico mostra-se como ficção, como discurso, como linguagem. Aquele é sério, grave; este é brincalhão, irônico e reflexivo, escrito com "a pena da galhofa e a tinta da melancolia", como diz Brás Cubas, na nota ao leitor com que inicia suas *Memórias*. Aquele vê a linguagem como representação do mundo, pois se vale do que Bakhtin chama "pala-

[11] Monteiro Lobato. *Negrinha*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 122.

vras diretas". Este, ao negar-se como representação, recusa a verdade estabelecida, a realidade do senso comum e, assim, leva a desconfiar de todos os dogmas, sejam eles estabelecidos pela religião, pela ciência ou pelos cânones artísticos. A verdade, assim, não é una, mas plural; não é estável, mas instável; não é fixa, mas móvel; não é absoluta, mas relativa. Negam-se assim as ortodoxias. O homem não é monolítico em suas certezas, mas um ser que age segundo seus interesses, que altera suas posições; não é, como dizia Pascal, um caniço pensante, mas, como afirmava Machado, "uma errata pensante".[12] O romance heteroglótico mostra que não existem idealizações e heróis, que não há um mundo que reparta, com nitidez, bons e maus, mas que o mundo é muito misturado, contaminado da sujeira, das paixões, das baixezas e das elevações próprias de homens e mulheres. É por tudo isso que o romance heteroglótico aparece nos momentos em que as condições sócio-históricas abalam as certezas e as crenças.

A partir do século XIX, pode-se dizer que predomina a segunda linha estilística, mais sensível à alteridade, mais aberta à diversidade.

A literatura brasileira, embora oscile entre romances da primeira e da segunda linha, constituiu-se com forte sensibilidade à heteroglossia. Afinal, a constituição de uma literatura independente da portuguesa levava a representar a língua falada no Brasil em sua diferença com o português europeu.

O guarani, de Alencar, tematiza, além da fundação da nacionalidade, duas outras fundações, a do romance brasileiro e a das preocupações com a identidade da língua falada no Brasil. No prefácio de *Sonhos d'ouro*, de 1872, Alencar, em polêmica com aqueles que o tachavam de pouco vernáculo, traça um quadro de sua ficção, mostrando que procurara criar um romance brasileiro que abarcasse as grandes etapas da vida do novo país. Há, segundo ele, na sua obra,

[12] Capítulo XXVII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit.

romances que retratam a fase primitiva, a das lendas e mitos da terra conquistada; outros que contam o período histórico do "consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido";[13] outros ainda que representam o Brasil independente, sua diversidade regional, o campo e a corte.[14] Deixa claro que o romance deve formar o verdadeiro gosto nacional, "fazendo calar as pretensões, hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço".[15] Alencar vai incorporando a sua obra a língua falada no Brasil em sua heteroglossia: a da corte e a do interior, do sul e do norte e assim por diante.

Ele foi acusado pelos defensores do purismo lusitano de pouco vernáculo, pois seu texto estaria inçado de americanismos. Nessa época, chamavam-se americanismos ou brasileirismos particularidades lexicais ou gramaticais da língua portuguesa falada no Brasil. O termo tinha forte conteúdo pejorativo. A concepção heteroglótica de Alencar aparece em um trecho de *O guarani*, em que reflete sobre a língua falada por Peri:

> – Não te zangues, disse o índio com doçura; Peri te ama, porque tu fazes a senhora sorrir. A cana, quando está à beira d'água, fica verde e alegre; quando o vento passa, as folhas dizem Ce-ci. Tu és o rio; Peri é o vento que passa docemente, para não abafar o murmúrio da corrente; é o vento que curva as folhas até tocarem na água.
>
> Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?

[13] ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. p. 34.
[14] Idem, p. 34-35.
[15] Idem, p. 35.

A cena que se desenrolara a seus olhos respondeu-lhe: a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzia aquele espírito virgem, como o espelho das águas reflete o azul do céu.

Quem conhece a vegetação de nossa terra desde a parasita mimosa até o cedro gigante; quem no reino animal desce do tigre e do tapir, símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o inseto dourado; quem olha este céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas; quem viu, sob a verde pelúcia da relva esmaltada de flores que cobre as nossas várzeas, deslizar mil répteis que levam a morte num átomo de veneno, compreende o que Álvaro sentiu.

Com efeito, o que exprime essa cadeia que liga os dois extremos de tudo o que constitui a vida? Que quer dizer a força no ápice do poder aliada à fraqueza em todo o seu mimo; a beleza e a graça sucedendo aos dramas terríveis e aos monstros repulsivos; a morte horrível a par da vida brilhante?

Não é isso a poesia? O homem que nasceu, embalou-se e cresceu nesse berço perfumado, no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno, não é um poeta?

Poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nele, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma.

Sua palavra é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol; sublimes coisas que a natureza fez sorrindo.

A sua frase corre como o regato que serpeja, ou salta como o rio que se despenha da cascata; às vezes se eleva ao cimo da montanha, outras desce e rasteja como o inseto, sutil, delicada e mimosa.[16]

A identidade da língua falada no Brasil é correlata à do homem brasileiro, cuja origem o romance descreveu. Não se trata do

16 ALENCAR, José de. *O guarani*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 116-117.

português tal como é falado em Portugal, mas de um português modificado pela natureza brasileira. A língua falada no novo país é um reflexo, na sintaxe e no léxico, das suavidades e asperezas da natureza da América. É uma fusão da cultura com a natureza. Alencar não preconiza que se fale tupi, mas esse português modificado no Brasil. Com essa concepção do povo e da língua do Brasil, Alencar não poderia nunca admitir que a literatura brasileira reproduzisse os cânones lingüísticos portugueses. Deveria ela incorporar a variante lingüística que se falava no país agora independente. A independência lingüística dos padrões portugueses era tão importante quanto a independência política. Essa proposta está na base da longa tradição de discussões sobre o estatuto da língua nacional, que perpassa todo o século XIX e chega até o modernismo.

Como se disse acima, Bakhtin discute a natureza do romance e estuda sua evolução a partir de duas variáveis: a expressão da linguagem e a representação do espaço e do tempo. Analisamos a primeira; é preciso examinar a segunda.

Cronotopo

As pessoas organizam o universo de sua experiência imediata com imagens do mundo, criadas a partir das categorias de tempo e espaço, que são inseparáveis. Esses conceitos têm natureza histórica, pois diferentes povos têm formas distintas de conceber o tempo e o espaço. Para uns, por exemplo, o tempo era cíclico; para outros, o tempo era linear e irreversível.

Para estudar a natureza das categorias de tempo e espaço representados nos textos, Bakhtin cria o conceito de *cronotopo*, formado das palavras gregas *crónos* (= tempo) e *tópos* (= espaço). Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram. Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são,

pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é indissolúvel. O cronotopo é uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários. Cabe acrescentar que o princípio condutor do cronotopo é o tempo. Os cronotopos podem diferençar autores, distinguir gêneros ou subgêneros, como os diferentes tipos de romance.

Já na Antigüidade foram criados três tipos de romance e, portanto, três cronotopos distintos, que ainda sobrevivem na tradição literária: romance de aventuras de provações; romance de aventura e de costumes; romance biográfico.

Vamos, a título de exemplificação do estudo bakhtiniano do cronotopo, expor as idéias de Bakhtin apenas a respeito de um dos cronotopos: do romance de aventura de provações. Esse tipo de obra, também denominado romance sofista, desenvolve-se no período compreendido entre os séculos II e VI de nossa era. Um exemplo dele é *Dáfnes e Chloé*, de Longus. Esse cronotopo foi utilizado até o século XVIII na denominada grande literatura e está em franco uso, com algumas adaptações no enredo, até os dias de hoje, na chamada literatura de massa.

Os elementos centrais de seu enredo são: um rapaz e uma moça em idade de casamento, castos e dotados de excepcional beleza, encontram-se de maneira casual e apaixonam-se repentina e instantaneamente; o casamento não pode ser realizado de imediato, pois aparece uma série de obstáculos que o retarda; os jovens são separados, procuram-se, reencontram-se; são de novo afastados um do outro, tornam a encontrar-se; finalmente, casam-se e são felizes para sempre.

Os obstáculos que eles encontram podem ser concretizados de diferentes maneiras: rapto da noiva na véspera do casamento;

oposição total dos pais, que destinam a eles outros pretendentes; viagens; tempestades no mar; naufrágios; ataques de piratas; cativeiro; prisão; perseguições; atentados contra a castidade dos amantes; guerras; combates; venda como escravo; morte fictícia; traições imaginárias; falsas acusações de crime e assim por diante. Nesse tipo de romance, tem importância central o encontro com amigos ou inimigos inesperados; as adivinhas; os vaticínios; os sonhos proféticos; os pressentimentos; as poções para dormir, etc.

O espaço revela uma geografia ampla e variada. Às vezes, a ação de um desses romances passa-se em três, cinco ou mais países separados pelo mar (Grécia, Pérsia, Fenícia, Egito, Babilônia, Etiópia, etc.). Por isso, aparecem descrições detalhadas de particularidades de países, cidades, construções, obras de arte, usos e costumes da população, animais exóticos e maravilhosos, curiosidades e raridades, etc. Há também um considerável número de reflexões sobre diferentes temas filosóficos, religiosos, políticos e científicos (por exemplo, o poder de *Eros*, ou o destino). Os discursos das personagens obedecem aos preceitos tradicionais da retórica.

Evidentemente, todos esses elementos já estavam presentes em outros gêneros. No entanto, eles se fundiram no romance de aventuras, criando um novo cronotopo: um mundo estranho num tempo de aventuras.

Qual é a essência do tempo nesse tipo de romance? Há um ponto de partida, o encontro e a paixão repentina dos dois jovens, e um ponto de chegada, o enlace matrimonial. As ações ocorrem entre esses dois pontos, que indicam os acontecimentos essenciais na vida dos heróis. O romance, no entanto, não é construído sobre esses eventos essenciais, mas no que se realiza entre eles. Nada de fundamental ocorre entre esses dois pontos, pois o amor permanece inalterável, a castidade é preservada, o casamento confunde-se com o amor. É como se entre a situação inicial e a final nada tivesse acontecido, como se o casamento tivesse sido realizado no dia se-

guinte ao encontro. Todas as aventuras entre o ponto de partida e o de chegada não têm relevância para a vida dos heróis, pois elas não alteram nada, não acrescentam nada.

Há, então, um hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico. As ações não têm nenhum sentido biográfico-psicológico: o amor dos heróis não muda de qualidade, não se torna mais maduro e experimentado, não aumenta nem diminui de intensidade. Os jovens não ficam mais adultos, não se conhecem melhor. O que ocorre entre o início e o fim não deixa vestígios em sua vida ou em seu caráter. Esse cronotopo desconhece até mesmo a passagem física do tempo, pois os heróis não envelhecem; casam-se jovens e bonitos como quando se apaixonaram. Isso significa que o tempo é medido em dias, horas, meses, etc. nos limites de cada aventura particular, mas não conta para a totalidade da ação.

Esse tempo não é determinado historicamente; é indeterminado. O que acontece num dado tempo poderia perfeitamente ocorrer em outro, numa permutabilidade total. É um tempo vazio, uma vez que, como se disse, nele nada se modifica nem no mundo nem na vida dos heróis, que não envelhecem e cujos sentimentos permanecem intangíveis.

As duas expressões mais características desse tempo são "de repente" e "justo naquele momento". A primeira indica que a lógica causal é interrompida e o acaso passa a comandar, com sua lógica fortuita, os acontecimentos. A segunda aponta para o fato de que é justamente por estar em determinado lugar, num dado instante, que os fatos se dão: um minuto mais cedo ou mais tarde, o evento não se daria. Os fatos não têm causa, eles ocorrem puramente por acaso.

A articulação da trama não é temporal e, por isso, sua seqüência é teoricamente infinita. Os eventos podem ser repetidos ou multiplicados, porque o tempo da aventura não se torna tempo real na vida humana. Os acontecimentos não são relacionados entre si.

Como o tempo infinito dos sucessos aventurosos é governado pelo acaso, ele é o tempo da intrusão das forças irracionais na vida humana: o destino, os deuses, os feiticeiros, os demônios, os grandes vilões. O homem do romance de aventura obedece ao acaso. Por isso, ele não age; reage. Ele é um peão no jogo do destino. Os acontecimentos não podem ser previstos pela razão ou pela experiência. Só podem ser reconhecidos e antevistos com adivinhações, profecias de oráculos, sonhos, presságios, etc.

A esse tempo abstrato corresponde um espaço também abstrato, que é mensurado em termos de proximidade e distância. Assim como existe um tempo apenas necessário para o acaso agir, há um espaço também necessário para a atuação da casualidade: por exemplo, para que haja viagens, raptos, perseguições, é preciso que haja espaços grandes e variados; para que haja fuga, é necessário que apareçam diferentes países ou cidades diversas; para que haja naufrágio, é indispensável que haja mar. No entanto, não há nenhuma ligação substancial da ação com o espaço. Como o acaso comanda os acontecimentos, o espaço é fortuito. As particularidades geográficas, sociais ou culturais do lugar não são parte constitutiva da ação. Como as aventuras não deixam traços nem nos protagonistas nem na resolução da trama, elas podem ocorrer em qualquer tempo histórico e em qualquer espaço. O que ocorre no Egito poderia passar-se em Bizâncio e vice-versa. Um naufrágio deve ocorrer num mar, mas é indiferente que ocorra no Mar Negro ou no Mar Mediterrâneo.

O cronotopo do romance de aventuras de provações caracteriza-se por uma ligação abstrata entre tempo e espaço, por uma reversibilidade do tempo numa seqüência de aventuras e por uma permutabilidade do espaço.

A imagem do mundo nesse cronotopo é de um lugar estranho, onde tudo é indeterminado, desconhecido. Os heróis estão nesses lugares pela primeira vez e não mantêm qualquer ligação substan-

cial com eles ou com os costumes dos que os habitam. Não há também uma contraposição entre o familiar e o estranho. Tudo é estranho. Por isso, as descrições retratam elementos isolados, independentes.

O homem é passivo, um joguete do destino. Sua identidade é imutável. Revela solidez, constância. O acaso não só o expõe a perigos, mas também a tentações, a situações delicadas. As provações por que passam os heróis reiteram a fidelidade um ao outro, mostram sua dignidade, sua coragem, seu destemor, reafirmam sua castidade. Os acontecimentos não mudam nada, comprovam a solidez do que já existe. O equilíbrio inicial, rompido pelo acaso, restabelece-se. Os heróis, absolutamente probos, passam pelas provações sem medo e sem mácula.

O homem é tomado como uma entidade particular e privada, não tem nenhuma ligação social substancial: com o país, a cidade, a linhagem, a família. É um herói solitário, mas sem missão. Não é o homem público da *pólis*. As ações, por seu turno, não têm nenhum caráter sociopolítico. Esse romance trata do amor e das provações a que esse ser humano é submetido. Os fatos sociais (por exemplo, uma guerra) só adquirem sentido por sua relação com os acontecimentos da vida particular.

O cronotopo do romance de aventuras de provações é abstrato. Nele, o mundo e o homem estão prontos e permanecem imóveis. Confirma-se uma identidade estática.

Tudo o que se disse a respeito do romance permite entender a centralidade desse gênero na obra de Bakhtin. A construção do romance está fundada na relatividade. Ele não tem linguagem própria, pois assimila todos os gêneros, com a linguagem peculiar de cada um. Ele opera com o dialogismo discursivo de cada momento de uma dada formação social. Por isso, revela a organização social de que é fruto. Vai mais longe: ele está aberto à heteroglossia, pois ela não constitui apenas o pano de fundo em relação ao qual ele se constrói, mas é encenada no seu interior. O romance é o gênero mais aberto

à mudança, à diversidade, deslocando a percepção sobre o mundo e sobre a linguagem. Por isso, é o gênero preferido por Bakhtin, para ilustrar suas idéias acerca da linguagem, da organização social e da percepção.

Na Idade Média, a natureza era vista como um livro. Diz Alain de Lille em conhecido poema:

Omnis mundi creatura	Toda criatura do mundo
quasi líber, et pictura	é para nós como um livro,
nobis est, et speculum.	uma pintura, um espelho
Nostrae vitae, nostrae mortis	De nossa vida, de nossa morte,
nostri status, nostrae sortis	de nosso estado, de nossa sorte
fidele signaculum	sinal fiel

Bakhtin muda essa concepção. Não é o mundo que é um livro que nos ensina tudo. O romance é o livro que nos permite conhecer o mundo e a linguagem, as duas grandes semióticas, a do mundo natural e a da língua natural, em sua realidade heterogênea, dialógica, plural.