



O CORPO POLIFÔNICO: UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR ENTRE A SEMIÓTICA E A FILOSOFIA BAKHTINIANA

Marcos Rogério Martins Costa¹
<http://lattes.cnpq.br/1948149291517472>

RESUMO – Este estudo busca discutir o herói polifônico em sua relação com o autor-criador. Para isso, utilizamos a semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2008) e a tensiva (ZILBERBERG, 2011; 2006), de um lado, e, de outro, os estudos do filósofo russo Bakhtin (1997). A partir desses recursos teóricos, problematizamos o corpo polifônico do herói dostoievskiano. Como corpus de análise, selecionamos trechos de três personagens: Raskólnikov, de *Crime e Castigo*; Ivan Karamázov, de *Os irmãos Karamázov*; e Aleksíei, de *Um jogador*. Partimos de duas hipóteses: os recursos discursivos sustentam um corpo uno constituído de vozes submissas a uma voz soberana (hipótese 1) ou um corpo múltiplo que é habitado por vozes em equipolência (hipótese 2). Após a análise do processo de actorialização, compreendemos que as vozes dos atores, principalmente as de Raskólnikov e Ivan, estão em uma interação equipolente, ou seja, uma voz não domina a outra – isto apoia a segunda hipótese.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Semiótica; Corpo; Romance; Estudo interdisciplinar

ABSTRACT – This study aims to discuss the polyphonic hero in its relationship with the author-creator. At one hand, we use framework of the discursive semiotics (Greimas; Courtes, 2008) and the tensive semiotics (Zilberberg, 2011, 2006). At other hand, the studies of the Russian philosopher Bakhtin (1997), in order to problematize the polyphonic body of the Dostoevsky's hero. As corpus of analysis, we selected excerpts from three characters: Raskolnikov from Crime and punishment, Ivan Karamazov from The brothers Karamazov, and Alexei from The gambler. We have two hypotheses: the discursive resources sustain a one body is formed by the submissive voices to a sovereign voice (hypothesis 1) or a multiple body is inhabited by a voices in equipollence (hypothesis 2) . After the analysis of the actorialization process, we found that the voices of the actors, especially Raskolnikov and Ivan, are in a equipollent interaction, i.e., the voices don't dominate each other – it's supports the second hypothesis.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), bolsista CNPq. Contato: marcosrmcosta15@gmail.com



KEYWORDS – Polyphony; Semiotics; Body; Novel; Interdisciplinary study.

Introdução

O sentido do romance de início só é perceptível, também ele, como uma ‘deformação coerente’ imposta ao visível. E será sempre assim. [...] É essencial ao verdadeiro apresentar-se inicialmente e sempre num movimento que descentraliza, distende, solicita para um maior sentido a nossa imagem do mundo. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 82)

À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele. (BAKHTIN, 1997, p. 4)

O corpo no discurso e seus desdobramentos são tópicos discutidos nos estudos contemporâneos das ciências humanas. Seja na história ou na sociologia, seja em poética ou em antropologia, as ciências humanas estão *se encarnando*, conforme aponta Fontanille (2004). Isso porque os trabalhos científicos dessa área atentaram para a linguagem e seus diversos usos em uma abordagem discursiva que, por sua vez, não compreende a língua(gem) como uma mera possibilidade de representação, mas como um sistema de relações com o qual se monta um universo de possibilidades de (re)construção do mundo.

O corpo adquire importância para as ciências humanas, porque ele deixa de ser apenas um objeto biológico ou exterior, oposto ao que é interior; os estudiosos da poética e grande parte dos semioticistas consideram-no sob outra perspectiva, a saber: “o lugar da experiência sensível e da relação com o mundo enquanto fenômeno, na medida em que essa experiência pode se prolongar em práticas significantes e/ou em experiências estéticas” (FONTANILLE, 2004, p. 90).

Para discutirmos essa relação entre o corpo e a significação, propomos investigar o conceito bakhtiniano de polifonia – uma multiplicidade de vozes imiscíveis, independentes e equipolentes (cf. BAKHTIN, 1997, p. 5) – nos romances do autor Fiódor Dostoiévski (1821-1881). O interesse por esse *corpus* se justifica porque, dentro do plano artístico desse autor russo, segundo a proposta bakhtiniana, suas principais personagens, como Raskólnikov (*Crime e castigo*), Ivan Karamázov (*Os irmãos Karamázov*) e Aleksíei (*Um jogador*), são donos de suas próprias vozes – em diferentes



graus –, não agindo meramente como marionetes da voz de um autor onipotente. Diante dessa conjuntura discursiva e a partir dessa proposta bakhtiniana, esta pesquisa examina a relação entre o autor-criador e o herói polifônico, para encontrar o corpo discursivo deste último.

Para tanto, utilizamos, de um lado, a semiótica discursiva, proposta por Greimas e Courtés (2008), e de outro, os desdobramentos tensivos, desenvolvidos por Fontanille e Zilberberg (2001). Emparelhamos, ainda, a filosofia bakhtiniana à semiótica da Escola de Paris, dois domínios teóricos distintos, mas que se aproximam. Esse conjunto de recursos teórico-metodológicos se justapõem, porque este estudo visa aprofundar a concepção do ator, em especial o do enunciado (herói, na perspectiva bakhtiniana).²

Assim sendo, por meio da análise de três trechos das personagens dostoievskianas supracitados (Raskólnikov, Ivan Karamázov e Aleksiéi), verificamos se os recursos discursivos sustentam no enunciado um corpo uno ou um corpo múltiplo, isto é, constituído por vozes dominadas e submissas a uma voz soberana (hipótese 1) ou habitado por uma multiplicidade de vozes em equipolência (hipótese 2). Para isso, examinamos a presença sensível depreendida do enunciado pelas marcas da enunciação, recuperadas principalmente pela análise do processo de actorialização nos trechos selecionados.

Essa discussão, ressaltamos, constitui os resultados parciais de uma pesquisa de mestrado ainda em andamento sob a orientação da Profa. Dra. Norma Discini, na Universidade de São Paulo. Portanto, este estudo vem abrir a discussão sobre a constituição do ator no gênero romance polifônico, considerando, para isso, os desdobramentos tensivos de seu campo de presença, o qual, por sua vez, instiga e impõe impreterivelmente a importância do corpo, como participante da semiose dos dois planos da linguagem, como propõe Discini (2015).

A polifonia como efeito de sentido

² Na terminologia semiótica, ator é reunião de pelo menos um papel actancial e um papel temático (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 44).



O conceito de polifonia é interessante para os estudos do discurso porque ele coloca em discussão as diferentes instâncias enunciativas instauradas no texto, bem como a identidade do enunciador, instância pressuposta da enunciação, em relação a dos atores do enunciado (narrador/ narratário; (inter)locutor/(inter)locutário), vozes intrínsecas à enunciação enunciada. Essa discussão dos níveis da enunciação e de suas instâncias justificam o nosso interesse por esse conceito e o seu estudo no âmbito da semiótica que estuda os processos de significação.

Ressaltamos, de imediato, que a polifonia não pode ser confundida com o dialogismo, nem com a bivocalidade, conforme distinguem Barros (2011) e Fiorin (2010). Conforme explica Bakhtin (1997), o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem, presente em todo discurso, já a bivocalidade é o enunciado em que se encontram duas vozes em interação. A polifonia caracteriza um tipo de texto em que se deixam entrever uma multiplicidade de vozes que estão em interação equipolente, isto é, em um grande diálogo, uma voz não domina a outra.

118

Investigamos o conceito de polifonia, entendendo-o, de um lado, como um efeito de sentido que não escapa de um campo de presença³. Para estudar essa acepção semiótica do conceito bakhtiniano, concentramos nossos esforços, de um lado, na captura das marcas da enunciação deixadas no processo de actorialização, e de outro, na compreensão desse campo de presença sensível manifestado por pelos atores do enunciado Raskólnikov, Ivan Karamázov e Aleksiéi – *corpus* deste estudo⁴.

A actorialização, segundo Fiorin (2010, p. 59), baseado nos pressupostos de Greimas e Courtés (2008, p. 22-23), é:

³ Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 155, grifo dos autores), “efeito de sentido (expressão tomada a G. Guillaume) é a impressão de ‘realidade’ produzida pelos nossos sentidos, quando entram em contato com o sentido, isto é, com uma semiótica subjacente”. Dessa maneira, quando situado na instância da recepção, o efeito de sentido corresponde à semiose, já quando situado no nível da enunciação, diz respeito à sua manifestação, que é o enunciado-discurso. Além disso, também desenvolvemos essa concepção de polifonia como efeito de sentido em Costa (2013).

⁴ A noção de presença sensível, como proposto por Zilberberg (2011), sem fazer calar o sujeito discursivo, judicativo e ético, conforme Discini (2015), entendido como aquele responsável por avaliações axiológicas presentes na enunciação enunciada, contempla o sujeito nas profundidades figurais de todo e qualquer discurso, o que, como propõe Discini (2010), possibilita confrontar o estilo autoral com o estilo dos gêneros. Por isso, o interesse deste estudo nesses desenvolvimentos teóricos para o estudo da actorialização.



[...] um dos componentes da discursivização e constitui-se por operações combinadas que se dão tanto no componente sintático quanto no semântico do discurso. Os mecanismos de sintaxe discursiva, debreagem e embreagem, instalam-se no enunciado a pessoa. Tematizada e figurizada, esta converte-se em ator do discurso.

Bakhtin propõe que a configuração das personagens dostoievskianas definem-nas como ideólogas, ou seja, *personas* que defendem as próprias vozes, as quais não correspondem necessariamente às do autor. “O herói dostoievskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 1997, p. 77).

Partindo desse pensamento bakhtiniano e tendo em vista o processo de actorialização, propomos que as personagens Raskólnikov, Ivan Karamázov e Aleksiéi possuem independência e espaço para a realização de seus próprios discursos, isto é, voz discursiva e presença sensível. Esses personagens tornam-se polifônicos quando suas vozes são imiscíveis, independentes e equipolentes à do enunciador, no caso Dostoiévski. Quando isso ocorre, essas personagens se entrelaçam na escrita do romance, produzindo distintos modos de presença, os quais pretendemos investigar neste estudo. Salientamos, ainda, que a mesma inclinação pode ser observada entre os modos de presença do autor com relação aos de suas personagens, se cotejados, pois tanto o autor como elas, em uma manifestação do efeito de polifonia, se encontram em interação equipolente na arquitetura romanesca. Essa distinção na configuração romanesca, como já atesta Bakhtin (1997), preanuncia um método singular de criação estética.

Observada essa conjuntura romanesca peculiar, pretendemos estudar a tensividade fórica que constitui a percepção do sujeito, visto que a semiótica – principalmente a partir dos desdobramentos da década de 1980 – tem como “meta a incorporação teórica de um sujeito que percebe, sente e utiliza essas faculdades para promover uma reorganização do mundo com o qual se relaciona” (TATIT, 2008, p. 37).

Para tanto, acoplamos, em acordo com Zilberberg (2011), dois conceitos operacionais para inserirmos a noção de corpo em nossa análise: a foria e a tensividade.



A foria representa a dimensão contínua (e hipotética) do sentido anterior à intervenção enunciativa do sujeito. Em outros termos, ela designa o sujeito integrado plenamente ao objeto. Ao se fraturar essa unidade sujeito-objeto, temos o primeiro ato disfórico que, por sua vez, instaura o processo narrativo (busca do elo eufórico perdido). De acordo com Tatit (2008, p. 91), “por conter em si a noção de transporte (phoros) esse conceito atribui ao sujeito um estatuo temporal”, o que nos motiva a pensar o sujeito em sua relação com o tempo, em específico nas subdimensões tensivas andamento e tonicidade.

A tensividade, por sua vez, advém dos aprimoramentos técnicos e epistemológicos de Zilberberg e Fontanille (2001). Esses autores, juntos e também separadamente (ZILBERBERG 2011; FONTANILLE, 2008), em busca da semiotização completa do percurso gerativo, propõem novos patamares de abstração, em que as oscilações tensivas são tratadas como valores primordiais selecionados pelo sujeito da enunciação nas etapas mais profundas da configuração do sentido.

120

Partindo desses pressupostos teóricos, uma oscilação tensiva privilegia ora os limites e as contrações, ora as progressões e as expansões do fluxo fórico. De acordo com Zilberberg (2006), o regulador dessa alternância, *per se* rítmica (visto que constrói um sistema de relações), é o *eu* em posição de sujeito enunciador. Assim, podemos dizer que só conhecemos quais são os valores fóricos a partir dessas manobras rítmicas do sujeito manifestadas no enunciado – daí a importância do estudo das marcas da enunciação no processo de discursivização.

Portanto, a foria, como hipótese, e a tensividade, como relação dos valores tensivos, sustentam um princípio teórico necessário para o desenvolvimento das etapas mais fundamentais às mais concretas do percurso gerativo do sentido. Além disso, “ao promover uma verdadeira intersecção da protensividade, que define a função do sujeito, com o poder de atratividade, que define o actante objeto, a noção de corpo circunscreve um espaço teórico de junção, de onde emana o sentido de unidade do ser” (TATIT, 2008, p. 14). Em outras palavras, uma epistemologia que compreende a percepção da presença sensível do sujeito requer uma tensividade original que assegure a identidade do sujeito em sua preservação de elemento *uno* ($S \cap Ov$), e que, em sua partição dessa unidade ($S \cup Ov$), crie a alteridade e o próprio sentido de busca, que, por sua vez, constitui a



recuperação da integridade do ser. Portanto, as imagens de integração e cisão constituem as articulações de base desse modelo teórico, em acordo com Zilberberg (2011; 2006), que ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras de descontinuidade (parada) e de continuidade (parada da parada) dos discursos.

Aplicamos esses recursos em trechos selecionados dos personagens supracitados. Cada excerto trará definições necessárias e gerais das condições de sua produção, visto que os critérios formais apreendidos são capturados, como propõem Greimas e Courtés (2008, p. 166-168), pelas marcas de enunciação deixadas no enunciado enunciado, isto é, no texto e pela sua própria técnica de construção semiótica. Compreendida nossa postura teórica, avancemos para a análise.

A actorialização em heróis dostoievskianos

O romance *Crime e castigo* apresenta o protagonista Raskólnikov, um estudante de direito que passa por dificuldades financeiras e resolve reverter essa situação, diante de uma ideia que há muito tempo o atormentava. Ele vive como um miserável em um quartinho alugado, sendo explorado pela velha Ivánovna, que cobra juros altos pelas minguadas moedas que lhe dá sob a penhora de objetos familiares. Afligido pelos problemas financeiros e por leituras mal digeridas, uma teoria (a dos seres extraordinários, que para o bem de sua ideia e do progresso da humanidade pode até verter sangue) o impele a cometer o assassinato da agiota Ivánovna. No trecho abaixo, o jovem já cometeu o delito e, estando em diálogo interno, discute as rotas possíveis para sua fuga:

Trecho 1. *Crime e castigo* – Raskólnikov

“Caramba, Zamiótov!... a delegacia!... E por que é que estão me intimando à delegacia? Cadê a intimação? Caramba!... eu confundi: a intimação foi da outra vez! Naquele momento eu também examinei a meia, mas agora... agora eu estava doente. E o que Zamiótov veio fazer aqui? Para que Razumíkhin o trouxe aqui?... – resmungava ele impotente, voltando a sentar-se no sofá. – O que é mesmo isso? Será que eu continuo delirando ou isso é verdade? Parece que é verdade...”



Ah, me lembrei: fugir! Fugir logo, sem falta, sem falta fugir! Sim... mas para onde? E onde está minha roupa? Não tenho botas! Recolheram! Esconderam! Compreendo! Mas, e o sobretudo – não distinguiram! Eis o dinheiro na mesa, graças a Deus! E eis a letra... Pego o dinheiro e vou embora, alugo outro quarto, eles não vão me achar!... É, mas e o serviço de informações de endereços? Vão achar! Razumíkhin acha. O melhor é fugir de vez... para longe... para a América, e me lixar para eles! E levar a letra... lá ela vai servir. Levar mais o quê? Eles pensam que estou doente! Eles nem sabem que estou podendo andar, he-he-he!... Pelo olhar deles percebi que estão sabendo de tudo! Eu só precisava descer a escada! Mas lá estão os guardas deles, os policiais! O que é isso, chá? Ah, olha sobrou cerveja, meia garrafa, fresca!” (DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 140).

Diante desse trecho, observemos primeiro como as instâncias enunciativas do sujeito discursivo estão manifestas. O simulacro do autor e do leitor é um ponto importante. Segundo Fiorin (2010, p. 63), “o autor implícito é produto (da leitura do texto)”, portanto, ele é construído não pelas intervenções explícitas do narrador, mas pela leitura da obra toda, isto é, ele está fundado na rede de índices pontuais e localizados que se espalham pelo discurso inteiro. Além disso, ressaltamos que “o autor e o leitor reais pertencem não ao texto mas ao mundo. O autor e o leitor implícitos pertencem ao texto” (FIORIN, 2010, p. 63).

Essas considerações constroem o primeiro nível das instâncias enunciativas, nele encontramos os actantes enunciador (autor implícito) e o enunciatário (leitor implícito). De acordo com Greimas e Courtés (2008), é o nível da enunciação que é considerado como um quadro implícito e logicamente pressuposto pela própria existência do enunciado. O enunciador é o destinador implícito da enunciação, ao passo que o enunciatário é o destinatário implícito da enunciação. Ambos são sujeitos produtores do discurso, por isso o termo “sujeito da enunciação”, como previsto por Greimas e Courtés (2008, p. 166- 168), recobre duas posições actanciais, a do enunciador e a do enunciatário. Em nosso caso, o enunciador é Dostoiévski e o enunciatário é o leitor implícito pela sua escritura.

O modo como a totalidade Dostoiévski desenvolve seu discurso constrói a sua identidade como enunciador implícito, a qual é recuperada pela análise de suas marcas de



enunciação evidenciadas pelo seu modo de dizer. O discurso literário dostoievskiano, ao operacionalizar a dimensão cognitiva e estética, apresenta a seu leitor implícito um discurso inacabado e, ao mesmo tempo, verossímil. Isso porque ele executa um fazer persuasivo, ou seja, por meio da proposição de um crer ao destinatário-leitor (e. g. Em *Crime e castigo*, temos o dado verossímil: assassinato cometido por um jovem que é condenado), ele vai arquitetando o seu método de criação estética (e. g. Em *Crime e castigo*, observamos o seguinte inacabamento: um herói inconcluso e confuso, pois sua ideia-teoria o faz oscilar entre os extremos da lucidez e da insanidade).

123 Temos, assim, um sistema de modalidades de crença com a instalação da certeza (crer-ser) e da incerteza (não-crer-ser). Essas modalidades são comprovadas pelo efeito de inacabamento manifestado pela imprevisibilidade do devir, visto que, como veremos adiante, não temos um narrador que completa, julga e define os rumos do narrado. O leitor-implícito, ao aceitar esse acordo fiduciário modalizado tacitamente por esse discurso, apresenta um fazer interpretativo sobre esse enunciado. Esse julgamento se refere às estruturas modais éticas e estéticas que sobredeterminam os enunciados literários e estão sobre a avaliação constante do leitor – pressuposto teórico que apoiamos mas que não aprofundaremos neste estudo.

O segundo nível das instâncias enunciativas é o do destinador e do destinatário instalados no enunciado por uma debreagem do primeiro grau. Há, então, actantes da enunciação enunciada, conhecidos como narrador e narratário. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 327), “são eles sujeitos diretamente delegados do enunciadador e do enunciatário, e podem encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo, por exemplo”.

O terceiro nível da hierarquia enunciativa instala-se, no momento em que o narrador dá voz a um actante do enunciado, operando uma debreagem de segundo grau. Assim, por meio de uma debreagem interna, surgem no enunciado actantes de enunciação que instauram diálogos. Como esse é um simulacro da estrutura da comunicação engendrado no interior do discurso, pressupõe-se os dois actantes da



comunicação, o destinador e o destinatário, que são chamados de interlocutor e interlocutário, conforme explica Fiorin (2010, p. 67).

Além disso, considerando o responsável pela enunciação, temos a instância do locutor e a do alocutário. Enquanto narrador e interlocutor são instâncias que tomam a palavra, portanto falam eu (explícita ou implicitamente), “o locutor é a fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado no enunciado de outrem. Dessa forma, o que será considerado locutor num dado nível foi narrador ou interlocutor noutro” (FIORIN, 2010, p. 70) .

Definidos essas referências teóricas, podemos apreender uma espacialização característica do discurso literário dostoievskiano: o simulacro da cena do embate de vozes discursivas – consideramos voz discursiva como um ponto de vista sobre determinado tema, assunto ou esfera de atividade humana. Observamos ainda que a reversibilidade de posições enunciativas é definidora nesse discurso, o que auxilia a criar essa cena de embate e polêmica.

124

Como podemos observar no trecho em exame, o narrador dá voz ao interlocutor Raskólnikov (“– resmungava ele impotente, voltando a sentar-se no sofá. –”) e este, por sua vez, chama a voz de Zamiótov, Razumíkhin (ora locutores, ora interlocutários), além de aludir à presença de um sujeito coletivo, os policiais. Todos estão em diálogo constante. O enunciado, desse modo, constrói, por meio da ilusão da reversibilidade, uma proxêmica da ordem da instabilidade com o cruzamento dessas vozes que, embora sejam polêmicas, são imiscíveis e independentes.

Imiscíveis e independentes porque são demarcadas dentro do enunciado do outro, seja pelas aspas e pelos travessões, seja pelo uso de outros recursos gráficos ou discursivos. Com as aspas e o travessão, tanto o narrador quanto Raskólnikov (interlocutor) deixam claro a imagem que fazem do outro e reforçam a imagem que constroem de si. Com efeito, no caso do interlocutor Raskólnikov, ao convocar Zamiótov e Razumíkhin, e fazê-los (inter)locutores, mostra que sabe quais são seus posicionamentos discursivos (Porfíri: “Caramba, Zamiótov!... a delegacia!...”; Razumíkhin: “ Vão achar! Razumíkhin acha”) e os presentifica em seu discurso. Com



isso, ele divide seu corpo discursivo, tornando-se múltiplo à medida que vai dialogando com esses outros pontos de vista.

A espacialização determinada pelo confronto de pontos de vista distintos determina uma horizontalidade, visto que não há uma hierarquia dominante entre essas instâncias enunciativas. Isto é, o enunciador Dostoiévski continua a delegar voz ao narrador e este ao interlocutor, contudo Dostoiévski, no seu modo dizer e ao delegar essas vozes, não as define, nem antecipa ou fecha a ação.

Por isso, quando o narrador diz que Raskólnikov está impotente no sofá, isso não define o personagem como estático, fraco, etc. já que este está ativo e alerta em seus pensamentos, na busca de uma rota de fuga. Assim, a polifonia coloca em xeque a delegação de vozes, visto que, embora elas mantenham a hierarquia das instâncias enunciativas (enunciador/enunciatário; narrador/narratário; interlocutor/interlocutário), a polifonia demonstra que essas instâncias podem existir em um estado de equipolência, isto é, as instâncias estão em uma horizontalidade, em questão de poder. Uma precisa da outra, mas uma voz não manda necessariamente na outra – o que reforça a hipótese 2 (um corpo múltiplo) em detrimento da hipótese 1 (um corpo uno).

125

Essa consideração sobre os mecanismos enunciativos comprova as palavras de Bakhtin (1997, p. 208):

A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “o eu para si” no fundo do “eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele.

Esse “eu para o outro” é manifestado no nível discursivo pela inserção do (inter)locutor que atravessa a voz do interlocutor. Esse atravessamento do “eu para o outro” como fundo das discussões do “eu para si” é recorrente na estética dostoiévskiana,



como podemos apreender no trecho abaixo de Ivan Karamázov que dialoga com seu duplo, considerado por ele uma assombração, um demônio:

Trecho 2. *Os irmãos Karamázov* – Ivan Karamázov

- Cala-te, senão te encho de pontapés! [disse Ivan Karamázov]
- Em parte eu ficaria contente, porque teria atingido meu objetivo: se recorres a pontapés, quer dizer que crês no meu realismo, porque não se dá pontapés em fantasma. Mas deixemos as brincadeiras de lado: por mim podes dizer os desaforos que quiseres, no entanto seria melhor um tiquinho de cortesia, até mesmo comigo. Porque só me chamas de imbecil, de lacaio: que linguajar!
- Ao te insultar, insulto a mim mesmo! – Ivan tornou a rir –, tu és eu, eu mesmo, apenas com outra cara. Tu falas justamente o que eu já estou pensando... e não és capaz de me dizer nada de novo.
- Se nossos pensamentos se afinam, isso só me honra – disse o *gentleman* com delicadeza e dignidade. (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 825)

126

Nesse excerto, vemos novamente o narrador dando voz ao interlocutor para que ele exponha seu ponto de vista; de novo o discurso é demarcado, agora pelo sistema usual de paragrafação e uso de travessão. A independência e a imiscibilidade se sustentam nos dois trechos analisados até aqui. Ou seja, uma voz não diz o que a outra quer dizer, ambas dialogam: cada um tem voz e vez.

Desse diálogo, podemos depreender do enunciado a presença do corpo de cada um, já que temos os limites dados, na maioria das vezes, pelas demarcações das aspas, dos travessões e de outros recursos do plano da expressão, quanto do plano do conteúdo (inserção do locutor, construção da imagem do interlocutário, discurso bivocal, etc.).

Além da independência e da imiscibilidade das vozes, elas são equipolentes, isto é, “plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” (BEZERRA, 1997, p. 4). Como observamos nos dois trechos, os dois atores Raskólnikov e Ivan Karamázov mantêm uma posição discursiva, mas para isso não abafam o dizer do outro. Diferentemente disso, no caso de Raskólnikov, ele os resgata e os põem em discurso. Ivan Karamázov tenta a todo custo não dar crédito à voz do outro, por isso o insulta; contudo, quando



diz estar prestes ao confronto direto, o outro o agradece, pois isso confirma que este existe para aquele e que sua presença foi notada. Ou seja, que seu corpo foi percebido pelo outro. Assim sendo, nos dois trechos, o corpo do interlocutor (“o eu para si”) é invadido pela voz do outro (“o eu para o outro”).

Considerando, então, o corpo não mais como uma instância apenas fisiológica ou biológica, mas construída *no e pelo* discurso, podemos reconstruí-lo pelos recursos da enunciação enunciada, ou seja, pelo vocabulário, pelo modo de dizer, pelas marcas deixadas pelo sujeito da enunciação no enunciado. Estando, portanto, a materialidade do corpo derramada pelo texto, o discurso o constrói e o transpassa, visto que o corpo pode ser apreendido, em acordo com Merleau-Ponty (1994), como, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado.

Além disso, se compreendermos, como propõe Deleuze (2001, p. 62) a partir dos estudos de Nietzsche, que “qualquer relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político”; e se como Greimas e Courtés (2008, p. 502) definem “toda semiótica não é senão uma rede de relações”, o estudo do corpo como uma rede de relações torna-se adequado ao quadro epistemológico da semiótica, já como sustenta a proposta de Discini (2015).

Por isso também as contribuições de Merleau-Ponty são bem-vindas, visto que o filósofo, ao superar a distância teórica entre sujeito e objeto e diluir as dicotomias que reproduziam a oposição entre subjetivismo e objetivismo – em grupos como idealismo filosófico *versus* empirismo científico, de um lado, e de outro, metafísica *versus* positivismo –, acumulou no corpo as funções ora atribuídas à consciência, pela reflexividade, ora ao objeto, pela visualidade. Conforme Discini (2015), esse corpo torna-se depreensível dentro da teoria semiótica se observarmos a rede de relações tensivas que envolvem, permeiam e constituem o enunciado desde os níveis mais profundos até a sua manifestação discursiva. Observemos o nível tensivo.

Nos dois primeiros trechos, o corpo do herói polifônico pode ser explicado pela forma apreendida sob a forma predominante da *concentração*, conforme Zilberberg (2006, p. 97-113), o que resulta numa contenção do fluxo e, conseqüentemente, numa valorização das saliências (limites e demarcações, as quais fomos evidenciando pela



imiscibilidade e independência das vozes). Nos dois primeiros personagens (Raskólnikov e Ivan Karamázov), a seleção dos valores tensivos privilegia os valores remissivos, isto é, cuja formulação figurativa é a parada, a descontinuidade. Assim sendo, os próprios elementos remissivos vão instaurando, no enunciado enunciado, os estados de disjunção, as interações éticas e o conflito entre os posicionamentos, o que sustenta e amplifica o simulacro da cena do embate de vozes.

No primeiro trecho, Raskólnikov convoca pessoas (Zamiótov, Razumíkhin, os policiais, etc.) e objetos (intimação, letras, chá, etc.) para dialogarem com ele, o que forma uma cena de encontro de vozes; também observamos que, no plano da expressão, temos uma sintaxe de frases curtas, na maioria, coordenadas e de pontuação diversificada (reticências, exclamações, interrogações, etc.). O modo de enunciar essas vozes remete a um corpo oscilante, com um fluxo de pensamento em andamento célere e tônico. No caso de Ivan Karamázov, também apreendemos um corpo enervado (mais tonicidade) em velocidade (mais andamento), o que se percebe, no plano da expressão, pela pontuação exclamativa, os períodos curtos, que contrastam com os períodos longos e subordinados de seu interlocutor, que tem um andamento mais moroso e menos tônico.

128

Esses corpos, no fazer remissivo, se contrapõem aos corpos em fazer emissivo. Como podemos observar no trecho abaixo em que Aleksíei, durante o jogo, dá dinheiro a uma desconhecida, contudo esse gesto inesperado se contrasta com o modo emissivo que sente a presença dessa dama:

Trecho 3. *Um jogador* – Aleksíei

- Vá embora, pelo amor de Deus! – murmurou outra voz, junto ao meu ouvido esquerdo. Lancei um olhar de relance. Era uma senhora vestida com muita modéstia e correção, tendo perto de trinta anos, cujo rosto fatigado, de certa palidez doentia, ainda lembrava uma maior e magnífica beleza. Nesse momento, eu enchia os bolsos de notas, que simplesmente amassava, e reunia o outro que sobrava sobre a mesa. Apanhando o último rolo de cinquenta *friedrichsdors*, consegui passá-los, às ocultas, para as mãos da senhora pálida; senti uma vontade louca de fazer isso, e aqueles dedinhos finos, lembro-me, apertaram-me fortemente a mão, em sinal do mais vivo reconhecimento. Tudo isso aconteceu num átimo. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.170).



Aleksiéi, como narrador, ao retratar um átimo (“Tudo isso aconteceu num átimo.”), demonstra ter o corpo mais moroso dentre os três personagens analisados, visto que ele interrompe seu fluxo fórico para contemplar a mulher de trinta anos e, por isso, temos uma parada da parada, o que não ocorre nos outros dois trechos em que Raskólnikov e Ivan Karamázov estão em confronto intenso com seus interlocutores e, por isso, há o atravessamento constante do outro em seu enunciado. Já Aleksiéi parece parado no instante e capturado pela beleza da senhora, com isso a experiência do sujeito vai se alongando à medida que o andamento decresce. Como salienta Ramos-Silva (2009, p. 9):

A experiência do sujeito vai se alongando à medida que o andamento decresce. Teremos assim, experiências conjuntivas pautadas pela extensão, duração e apreensão do percurso; ou experiências construídas por mediação do instante, pautadas pela transição imediata, sem a experiência do percurso e sem duração que apresente uma continuidade possível, o que pode remeter à práxis semiótica apreendida em suas dimensões: a intensidade (sensível) e a extensidade (o inteligível).

Os atores Raskólnikov e Ivan Karamázov, ao apresentarem-se como uma voz dentro de uma multiplicidade de vozes equipolentes, imiscíveis e independentes, tem uma série de comportamentos reflexivos e altamente dialógicos, os quais, por sua vez, são corroborados discursivamente pelos efeitos de sentido de simultaneidade e de inacabamento.

Do enunciador para o narrador, e seus respectivos pares (enunciatório; narratário), temos um saber maior na primeira instância do que na segunda, no entanto, no fazer persuasivo do enunciador com o enunciatório, ele faz crer que os fatos narrados pelo narrador acontecem simultaneamente ao fazer do interlocutor. Para isso, como vimos, na delegação de vozes, do narrador para o interlocutor, o narrador não conta o que o interlocutor disse, diferentemente disso, o deixa dizer com suas próprias palavras. Esse procedimento produz o efeito de sentido de simultaneidade. No caso de Aleksiéi, há duas vozes, a do narrador admirador e a da senhora, contudo a dama é um objeto de



desejo e cortejo na perspectiva do jogador e não um interlocutor. Por isso, ela não possui independência suficiente ou superior a do narrador. Seu pedido não é atendido, o jovem continua seu jogo. Ele apenas atende a seu próprio desejo. Temos, então, um actante sujeito e um actante objeto.

Nos dois primeiros trechos, por causa desse efeito de simultaneidade, que é atravessado pelos discursos de diferentes (inter)locutores, temos um outro efeito de sentido: o de inacabamento. O inacabamento é da ordem da imprevisibilidade do devir, como não temos um narrador que completa, julga e define os rumos do narrado, as atitudes dos interlocutores são potencializadas, o que é corroborado pelo embate das vozes que constitui o plano de fundo do discurso do enunciador Dostoiévski. Isso porque, ele vai mobilizando as certezas (crer-ser) e as incertezas (não-crer-ser) de tal modo para arquitetar o seu método de criação estética. Temos, assim, uma mobilidade fórica, ora temos euforizada a certeza, ora a incerteza, o que potencializa o efeito de inacabamento do narrado e dos atores do enunciado, em especial dos protagonistas Raskólnikov e Ivan Karamázov. No caso de Aleksiéi, essa mobilidade fórica também se observa, contudo em menor grau e pouco desenvolvida se cotejada com a trama dos outros dois personagens. Por isso, esse efeito de inacabamento é presente nos três romances, mas em diferentes graus.

A experiência e o andamento dos dois primeiros atores são da ordem do mais célere e do mais tônico, portanto a experiência é construída, como disse Ramos-Silva (2009), por mediação do instante, pautadas pela transição imediata, sem a experiência do percurso e sem duração que apresente uma continuidade possível. Por isso, os percursos narrativos dos sujeitos Raskólnikov e Ivan Karamázov têm seus valores no fazer remissivo, que poderíamos denominar como da ordem do descontínuo, visto que há a todo instante a parada de uma continuidade. Nos dois primeiros trechos que trouxemos à luz, temos um excesso de reticências, de períodos curtos, de objetos e personagens que invadem o discurso do protagonista. Portanto, não vemos fluidez em suas falas, pois temos locutores que ora invadem o seu dito, ora povoam o seu dizer. Assim sendo, temos programa e anti-programa no mesmo enunciado, ora de modo implícito, ora de modo explícito.



No terceiro trecho, por sua vez, a seleção dos valores tensivos privilegia os valores do fazer emissivo, isto é, predomina-se as distensões e as formas de expansão do fluxo (gradações e segmentações). Por exemplo, o narrador lembra da quantidade exata que deu a senhora (“Apanhando o último rolo de cinquenta *friedrichsdors*, consegui passá-los, às ocultas, para as mãos da senhora pálida [...]”), da forma como a senhora tocou-lhe e tantos outros detalhes, que demonstram que esse átimo foi *uma parada da parada*, isto é, constituiu uma continuidade – um período temporal importante em sua lembrança –, pois, como explica Tatit (2008, p. 16-17, grifo do autor), “a formulação figurativa *parada da parada* auxilia na compreensão sintática da relação entre os valores escolhidos pois define a noção de continuidade como negação de uma descontinuidade”.

131

Assim sendo, o efeito de polifonia se manifesta com maior predominância em trechos em que há o fazer remissivo, que instaura um estado disjuntivo que impulsiona e sustenta o simulacro da cena de embate de vozes, principalmente em relação ao romance dostoiévskiano. Essa trama fica prejudicada, quando a percepção do outro é tão atrativa que o sujeito não consegue se desvencilhar dela e procura o estado conjuntivo, instaurando um fazer emissivo, como podemos observar no trecho de *Um jogador* em que o protagonista não consegue deixar de recompensar aquele rosto que “ainda lembrava uma maior e magnífica beleza” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 170).

Quando ocorre a exacerbação do fazer emissivo, o corpo múltiplo projetado pelo efeito de polifonia se desmancha, visto que o fazer emissivo constrói um corpo uno, dado o estado conjuntivo promovido entre o sujeito e o objeto. Em consequência disso, a descontinuidade (parada) promovida pelos efeitos de inacabamento e simultaneidade é interrompida. Há, portanto, a parada da parada, gerando uma continuidade que não é propícia para o efeito de polifonia, visto que não garante a imiscibilidade, a independência e a equipolência das vozes discursivas. Isso porque, estando o sujeito em plena conjunção com o objeto de valor não se pode distinguir os posicionamentos (não há imiscibilidade), nem se pode ter vez para cada lado, já que há um corpo uno (não há independência das vozes, mas uma espécie de dogma que as reúne) e, menos ainda, possibilidade de equipolência, pois, na narrativa subjacente, o sujeito detém o objeto, criando uma hierarquia entre esses actantes.



Compreendemos, portanto, que o efeito de polifonia se constrói, no nível discursivo, no processo de actorialização, pela independência, pela imiscibilidade e pela equipolência das vozes discursivas que são corroborados, no simulacro da cena de embate, pelos efeitos de sentido de simultaneidade e de inacabamento – eis o contributo do exame da semiótica discursiva. Efeitos de sentido que se sustentam, nos níveis mais profundos, em uma foria que predomina o fazer remissivo, isto é, a descontinuidade – eis o contributo da reflexão trazida pela semiótica tensiva. Por conseguinte, este estudo comprova a hipótese 2: o efeito de polifonia se encarna em um corpo múltiplo permeado e constituído por vozes imiscíveis, independentes e equipolentes.

Considerações finais

O texto dostoievskiano reflete a consciência das personagens e os universos respectivos de cada uma, que não se concluem, nem estão acabados, mas sim em construção – por isso a predominância da descontinuidade, do fazer remissivo. Conforme disse Bakhtin (1997, p. 4) em nossa epígrafe, é preciso haver personagens “livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”, ou seja, corpos múltiplos capazes de se contraporem entre si e até contra o próprio corpo enunciador que as engendrou.

Assim sendo, se pensarmos em narratividade subjacente, na performance do actante do enunciado, percebemos a singularidade discursiva que sustenta o romance dito polifônico – como disse Merleau-Ponty, em nossa epígrafe, é preciso observarmos, no romance, a *deformação coerente imposta ao visível*. Por isso, a importância de associarmos o estudo do corpo discursivo ao estudo do herói polifônico e trazermos à luz as contribuições da semiótica tensiva para a operacionalização do conceito bakhtiniano de polifonia.

Logo, este estudo interdisciplinar que faz dialogar, de um lado, a semiótica da Escola de Paris e, de outro, a filosofia bakhtiniana torna-se relevante para as ciências humanas, porque evidencia a produtividade teórica e sua pertinência para o desenvolvimento e progresso dos estudos literários. Da imanência à transcendência do objeto de análise, caminha e se envereda os estudos interdisciplinares, os quais, cada vez



mais, se impõem como uma prática científica eficaz e profícua no cenário das humanidades.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: _____.

FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 1-10.

BEZERRA, Paulo. Notas de tradutor. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch.

Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

COSTA, Marcos Rogério Martins. A polifonia como efeito de sentido: desdobramentos semióticos. **CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada**. Araraquara, v. 11 (1), p. 71-84, 2013.

133

_____. **Semiótica e polifonia na estética romanesca de Fiódor Dostoiévski**. 2014. 274 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. O corpo polifônico: a actorialização em heróis dostoiévskianos. In: AQUINO, Z. G. O. et al. (Orgs.). **Linguagem, Estratégia e (Re)Construção**. São Paulo: Editora Paulistana, 2014. Disponível em: < <http://eped.fflch.usp.br/> > Acessado em 14 mai. 2015.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Antônio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001.

DISCINI, Norma. Da presença sensível. **Cadernos de semiótica aplicada**, v. 8, n. 2, p. 1-27, dez. 2010.

_____. **Estilo e corpo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Um jogador**: apontamentos de um homem moço. Trad. Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.



_____. **Os irmãos Karamázov**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2 ed. 6. impressão. São Paulo: Ática, 2010.

FONTANILLE, Jacques. A semiótica do corpo: entre psicanálise, fenomenologia e antropologia. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. **Razões e sensibilidades**. A semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/ FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. p. 89-116.

_____. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julian; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____.

134

Signos. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.39-88.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RAMOS-SILVA, Sueli Maria. Aspectualização do ator da enunciação no discurso de divulgação religiosa. **Anais do XI ENAPOL: Caminhos do linguista: manual de sobrevivência**. São Paulo: XI ENAPOL, 2009. p. 1-12. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dl/xienapol/anais/RAMOS-SILVA_Sueli.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Elementos da gramática tensiva**. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

