

DIALOGISMO E POLIFONIA NA “ARENA DE LUTA DE CLASSES” - VOZ DE AVARMAS E OUTRAS VOZES

DIALOGISM AND POLYPHONY IN “CLASS STRUGGLE ARENA” - VOICE AVARMAS AND OTHER VOICES

Prof^ª. Ms. Vera Lúcia Alves Mendes PAGANINI
(Universidade Estadual de Goiás)

RESUMO: Neste trabalho discute-se a leitura do texto literário como uma leitura que, muito além da fruição, às vezes assume também a responsabilidade da denúncia, do registro e preservação da história e da cultura de um povo, até do uso da linguagem como arma, recurso e ferramenta na condução da mensagem. É o *espaço* em que a mensagem pode aparecer de forma cifrada ou embutida na ficção e na poesia. Este foi, por exemplo, um dos recursos de que muitos escritores brasileiros lançaram mão, em épocas de perseguições e crises, para levarem o seu protesto contra a força e a coerção sofridas pela sociedade, de modo geral. Obras como *Avarmas* (Miguel Jorge), por exemplo, podem mostrar como a linguagem desse autor, por meio de recursos estilísticos e outros elementos extralinguísticos da música e da dança envolvem o leitor e o transportam à reflexão. Utilizando os conceitos de dialogismo, de polifonia, defendidos por Bakhtin (1997), a visão de Barros (2003), Indursky (2000), Freitas (2006) discute-se o poder da palavra e a abrangência da literatura no uso dessa palavra. Mesmo quando o texto não é classificado como “engajado” como foram muitos no Brasil, no período da Ditadura Militar, ele pode nos revelar a angústia do artista em luta e em confronto com o regime estabelecido. Nesta discussão entra em jogo o pensamento de Roland Barthes (2004) quando ele diz que o texto, quando sai dos domínios da criação do autor, passa a ser de domínio público. Os efeitos de sentido constituem um jogo entre o texto e quem o lê. É quando se torna importante e necessária a nossa responsabilidade de formação do sujeito leitor.

Palavras-chave: Discurso Polifônico. Resistência. *Avarmas*. Miguel Jorge.

ABSTRACT: This paper discusses the reading of the literary text as a reading that, beyond the enjoyment, sometimes also assumes responsibility for reporting, record and preserve the history and culture of a people, to the use of language as gun, resource and tool in driving the message. It is the space where the message may appear encrypted or embedded form in fiction and poetry. This was, for example, one of the features that many Brazilian writers resorted to in times of persecution and crisis, to bring their protest against the force and coercion suffered by society in general. Works as *Avarmas* (Miguel Jorge), for example, can show how the language of the author, through stylistic resources and other extralinguistic elements of music and dance involving the reader and carry the reflection. Using the concepts of dialogism, polyphony, defended by Bakhtin (1997), Barros vision (2003), Indursky (2000), Freitas (2006) discusses the power of the word and the scope of the literature on the use of that word. Even when the text is not classified as "engaged" as were many in Brazil, in the period of military dictatorship, it can reveal the artist's anguish in struggle and confrontation with the established regime. In this discussion comes into play the thought of Roland Barthes (2004)

when he says the text, when out of the author creation of areas becomes public domain. The effects of meaning constitute a match between the text and who reads it. It is when it is important and necessary to our reader's subject training responsibility.

Keywords: Polyphonic Discourse. Resistance. Avarmas. Miguel Jorge.

INTRODUÇÃO

Dialogismo e Polifonia – conceitos-chave

Para que se possa discutir esses termos é preciso que se esclareçam os conceitos de dialogismo e polifonia, termos cunhados por Bakhtin, e explicitar a forma como serão empregados neste estudo. Bakhtin define dialogismo como sendo: “[...] a realidade fundamental da língua. O princípio constitutivo da linguagem, e a condição de sentido do discurso.” (BAKHTIN, 1997a, p. 123) que interliga as manifestações comunicativas numa grande corrente.

Diana Luz Pessoa de Barros (2003, p.02) afirma que Bakhtin: “Concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso” e acrescenta que o “[...] dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário no espaço do texto.”

Para Freda Indursky (2000, p. 69): “abordar a obra de Bakhtin é [...] de imediato pensar na noção de dialogia” que está diretamente ligada a outras noções interdependentes como: “[...] fala de outrem, vozes diferentes, vozes dos outros, discurso do outro, ressonâncias dialógicas, multiplicidade de vozes, polifonia, interação verbal.” (idem, p.70).

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado. (idem, p.123)

Fica evidente por esses conceitos que o texto estudado numa visão bakhtiniana de dialogismo deve ser analisado no seu todo e a interpretação das suas ideias não pode se restringir unicamente ao que se registra, ao enunciado, porque “O enunciado está repleto de ecos e de lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado... o enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores.” (BAKHTIN, 1997b, p. 316). Sendo, portanto, elo de uma grande corrente que é a linguagem, só se pode conceber

a ideia de texto como parte de um grande universo de individualidades, que dialogam entre si, criando uma coletividade, em que o conceito de sujeito se desloca, perde o papel central do diálogo e é: “[...] substituído por diferentes vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 2003, p.03)

Alguns estudiosos de Bakhtin afirmam que o conceito de dialogismo e de polifonia se confunde, se completa e pode expressar a mesma coisa. Outros, como por exemplo, Diana Luz Pessoa de Barros (2003), pensam de forma diferente. Neste trabalho, será observada a linha de pensamento bakhtiniana sob a ótica desta autora, por isso será feita a distinção de dialogismo e de polifonia. Mesmo porque para a análise de Avarmas será um ponto muito importante de diferenciação.

Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem (BARROS, 2003, p. 06)

Como ponto de esclarecimento a autora explica:

Em outras palavras, o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram, no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos por definição dialógicos. (idem, p. 06)

Na visão de Bakhtin, a polifonia é: “[...] um princípio de estruturação em que as ideias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente.” (BAKHTIN, 1997b, p. 316)

Discurso autoritário X discurso poético

Dadas as circunstâncias políticas do Brasil nas décadas de 60 e 70 do século XX, regime de ditadura construiu-se um discurso unívoco, monofônico, em que se pregava a importância de que a ordem fosse estabelecida e as leis constitucionais fossem rigorosamente cumpridas para o bem comum; qualquer reação contrária deveria ser punida severamente, para que a ameaça do comunismo não se concretizasse. Um fragmento de discurso de Castelo Branco (BARROS, 2003) pode mostrar o jogo de palavras e significados, utilizado por este

presidente ao assumir o governo após o golpe, empregando os mesmos vocábulos da democracia e da liberdade como armadilhas de ardis tendenciosos contra a população:

[...] aqueles que desejam o desenvolvimento econômico, na moldura de uma sociedade democrática, pregando a cooperação entre as classes e não a luta de classes, e abertos à cooperação internacional para evitar a repressão ao consumidor, são chamados de “reacionários” e “entreguistas”, e os que almejam implantar o totalitarismo de esquerda, muito menos benéfico à grande massa trabalhadora do que à oligarquia burocrática do partido, se intitulam “as forças populares de vanguarda”, quando não pretendem, com trágica ironia, ser paladinos da “democracia popular”. Alguns empresários que exploram o nacionalismo para proteger sua ineficiência e preservar posições de monopólio, não hesitando para isso em apoiar e financiar a esquerda subversiva, passam a ser membros da “burguesia nacional progressista”, enquanto outros preocupados em observar recursos e tecnologia externa, para reforçar nossa poupança e acelerar o desenvolvimento econômico, são acusados de “alienados” e “antinacionais”. A agressão e a infiltração para acorrentar os indivíduos e as nações a serviço da causa comunista, passam a ser descritos como a “guerra da libertação nacional” enquanto os países que preferem resistir a essa subjugação, para decidirem o seu próprio destino, estão arrolados como “vassalos do imperialismo ocidental” [...]

Pois, meus caros amigos, não basta combater a subversão institucional e a corrupção moral, é necessário, também combater a corrupção semântica, que distorce a realidade dos fatos e procura nos impedir a visão objetiva e racional de nossos deveres e de nossas responsabilidades (BRANCO, apud BARROS, 2003, p.34)

É possível perceber nesse trecho o discurso governamental com uma fala unívoca, endossada pelo *sistema* em que a máquina do governo se coloca como o benfeitor; e tudo que for contrário não tem lugar no país. As falas opostas são combatidas com argumentação sólida que refuta os discursos nacionalistas, democráticos, de ideias libertárias tratando-os como *corrupção semântica*. Dessa forma um discurso monológico vai minando a fala coletiva e impondo uma única forma de ver o sucesso da sociedade: colocando-se nas mãos desse *governo amigo* que combate a *agressão e a infiltração para acorrentar os indivíduos e as nações a serviço da causa comunista* e salva a sociedade de tal ameaça. É o discurso oficial, endossado pelos poderes Legislativo e Judiciário, que não admite contestação, o discurso autoritário:

[...] discurso autoritário, aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável. [...] A censura nos regimes militares autoritários, a proibição de fala ao filho ou empregado “respondão” são, entre outros, meios de impedir que, pela intertextualidade externa, se retome o diálogo internamente perdido. (BARROS, 2003, p. 06)

Nesse caso, a escolha de vocabulário é feita de tal forma que o povo, sem conhecimento da real situação, é levado a acreditar que é o certo. Na visão de Bakhtin, é o uso de *temas* com *significações* capciosas, é o jogo de palavras para manipulação da massa:

O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em *dever* ao ser em *dever*. A significação é um aparato técnico para a realização do tema. (BAKHTIN, 1997a, p.129)

Na condução do discurso, adequando as palavras e significados a uma visão de *salvadores da pátria*, os militares assumem e consolidam o poder. Entretanto as alas mais esclarecidas da sociedade, contrárias ao regime ditatorial, e favoráveis ao direito à democracia e à liberdade, não se conformam, mas não podem lutar abertamente sem que com isso confrontem forças armadas. O confronto direto não é inteligente, uma vez que, justamente pela distorção das palavras, das falas, a máquina do governo pode julgar e considerar subversivo qualquer manifestante que seja contra o que está estabelecido. É no discurso poético/literário que se encontra a possibilidade de resistência eficiente. Eficiente porque silenciosa, camuflada, *invisível*.

Como se sabe, houve resistência efetiva de estudantes, professores, jornalistas, artistas, profissionais liberais, autoridades civis e eclesiásticas, de várias facções da sociedade. Resistência que foi combatida com prisões, exílios, torturas. Por isso mesmo, a eficiência da palavra-arte. As produções eram vigiadas pela censura e uma forma de burlá-las seriam os recursos estilísticos que a palavra pode ter. Aqui se faz imprescindível o discurso poético.

Discurso poético, por sua vez, é aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais. Observa-se que se considera poético qualquer discurso – poesia, pintura, dança e outros – que apresenta as características polifônicas mencionadas. (BARROS, 2003, p. 06)

Nesse diálogo intertextual, com recursos polifônicos, muitos escritores, entre eles Miguel Jorge, puderam registrar o inconformismo pelo desrespeito aos direitos básicos de liberdade e de expressão do pensamento, como uma forma de protesto ou um grito de liberdade.

Estreando na literatura em 1967, em pleno regime militar, Miguel Jorge desde a primeira obra usa a palavra como recurso, arma e instrumento. Com ela e as ferramentas da ficção - realismo fantástico, alegorias, monólogos interiores, fluxos de consciência, narrativas

do absurdo - o autor constrói o interdiscurso polifônico das suas obras e se posiciona como cidadão comprometido com a história do seu povo.

Neste estudo analisa-se o conto *Avarmas*, da obra homônima, que evidencia um dos aspectos mais cruéis do período militar no Brasil, o desaparecimento de jovens idealistas que lutaram contra o regime de ditadura. Embora aparentemente o escritor fosse visto como desprezioso com relação a engajamento político:

[...] neste livro as vacilações cedem lugar a uma bem pensada construção de linguagem, e a consciência da linguagem como jogo assume a sua plena manifestação. Isto é, sobre a continuidade da sua obra paira atualmente a consciência da descontinuidade. (TELES, in JORGE, 1980 p. 12).

As várias vozes que se manifestam na voz da personagem de *Avarmas*, Eugênia (fala descontínua e entrecortada), mãe de Marco, revelam o grito de angústia, preso na garganta, de muitas mães na mesma situação, que não puderam reclamar seus filhos sem correrem o risco de também serem perseguidas:

Sou Eugênia, mãe de Marco, e estou em soluços. Mas não me rendo e não me redimo. Sou uma sombra e uns passos. Ou um trapo. Sempre um caminhar pelos dias e madrugadas pisando terras, batendo portas. Ninguém para desentorpecer-me as juntas e os olhos. As mãos duras. Onde o calor do meu filho e seus amigos? (JORGE, 1980, p.133)

O emprego da primeira pessoa no discurso de Eugênia, e o recurso do monólogo (como se ela falasse consigo mesma, para todos e para ninguém em especial), o uso da terceira pessoa do plural para *nomear* os opressores é significativo: “*Seguram-me pelo braço e não compreendem por que quero vê-lo e não me deixam correr nem dizer palavra e isso me desespera.*” (JORGE, 1980, p.135, grifos). Ao mesmo tempo não nomear, deixar indeterminado o sujeito das ações, despersonaliza e desvincula o texto de um lugar; dispersa-o para qualquer lugar e qualquer tempo, nesse tempo e lugar de todo o Brasil. Não é uma mãe goiana, mineira ou paulista ou de outro estado da federação. Mas pode ser de qualquer desses lugares, já que a *mão opressiva* e eficiente estava em todos eles.

Pela voz de Eugênia, já que todo o texto é um discurso direto monologado por ela, descortina-se também a referência ao poder onipotente, incontestável: “Alguém faz sinal para eu não me mover e permaneço de pé, *esperando ordens.*” [...] “a porta abre-se e *meu corpo é projetado com violência* dentro de quatro paredes [...] vai-se mulher. *Vai-se depressa.*” (JORGE, 1980, p.134-138. grifos meus); devido ao que se vivia na sociedade de então, é fácil deduzir de que *alguém* se está falando.

A personagem-narradora do conto, como se pode perceber, é uma louca que anda pelas ruas à procura de um filho desaparecido. Como louca, “Sempre o caminhar. O meu caminhar, deselegante desequilibrado. Um sapato na mão. Um calo no pé.” (JORGE, 1980, p.133) não representa perigo porque sua fala desconexa e sua condição não inspiram respeito, confiança, nem mesmo piedade. Talvez desprezo. Se o escritor escolhe tal personagem, ele tem um propósito: na boca de um louco tudo pode ser dito, tudo se permite. Um louco não ocupa posição na sociedade, é apenas um desequilibrado, saído das minorias. Pela sua boca, *despretensiosamente*, um discurso comum, atropelado, intimista, individualizado, aparentemente inofensivo chega ao leitor, como único *ouvinte* desse apelo. Aí está o objetivo, o leitor, porque é para ele a mensagem, já que: “o monólogo é sempre um diálogo dissimulado...” (TODOROV, 1969, p. 57). Todos os recursos utilizados pelo ficcionista revelam a poeticidade literária do texto, o discurso poético e a polifonia.

Outros mecanismos e ferramentas

A construção formal do texto também é recurso estilístico empregado pelo escritor para conduzir o leitor a uma análise mais atenta, mais cuidadosa dos detalhes extralinguísticos: parágrafos extensos, compactos, como a expressar um pensamento truncado, embaralhado, próprio de pessoas com distúrbios emocionais; mas ao mesmo tempo com frases curtas, às vezes com ideias incompletas, representando a descontinuidade do pensamento transpassado pelas várias tentativas e interrupções na peregrinação de Eugênia:

Ainda o primeiro movimento: Lento. Quase pianíssimo. Já não há muito tempo para nascer o dia. Nego meu cansaço e meu desespero. Uma rua torta. Morta. Janelas espreitam meu vulto. Sinto meus passos crescerem com meus olhos e meu caminhar. E se firmam na terra. Estou mais digna, agora. Ando por algum tempo mais. Tinha que ser assim. Espiam-me pelas janelas. Vigiam-me com desvelada ameaça. Faço-lhes saber da minha presença. Não morri, embora meu ódio seja mortal. Aqui estou, Eugênia, mãe de Marco. Bato e rebato na porta. Uma porta estranha e cheia de ameaças. (JORGE, 1980, p. 135)

Há ainda referência a um certo movimento, primeiro, segundo e terceiro movimento, como se fosse um **allegro**², a execução de uma melodia, como se fosse uma dança circular,

² Em música, é o conjunto de todas as características de uma composição musical que podem variar de acordo com a interpretação. Em geral, a expressão engloba variações de andamento (cinética musical) e de intensidade (dinâmica musical), bem como a forma com que as notas são tocadas individualmente (acentuação) e em conjunto (articulação ou fraseado). Em geral, o compositor da obra musical fornece na partitura todas as indicações da execução esperada, mas dois intérpretes nunca executarão a música da mesma forma. Mesmo entre duas execuções pelo mesmo intérprete, podem ocorrer pequenas variações. Essas variações não são falhas; ao

sem fim... “Continuo no meu alegre, em outro tom mais prolongado e mais fino: Meu Marco. Quero meu filho. A poeira voltou a ocupar o mesmo lugar.” (JORGE, 1980, p.138). O retorno constante ao que a personagem Eugênia chama de primeiro movimento marca o seu retorno à rua e à procura de porta em porta. Cada vez que uma busca é mal sucedida há o registro, pelo escritor, da expressão indicativa de retorno, na verdade a cada início de parágrafo. O texto se constrói em sete parágrafos. Como numa alegoria às sete notas musicais, pode-se dizer que está mesmo ligado à ideia de dança, música, ritmo. Uma espécie de dança macabra:

Sempre o primeiro tempo ou o segundo... (primeiro parágrafo) ((JORGE, 1980, p. 133)

Volto ao primeiro movimento... (segundo parágrafo) (idem)

Ainda o primeiro movimento: (terceiro parágrafo) (idem, p. 134)

Ainda o primeiro movimento: (quarto parágrafo) (idem, p. 135)

Novamente no primeiro movimento (quinto parágrafo) (idem, p.139)

Alegroandante (sexto parágrafo) (idem, p. 140)

Volto ainda ao primeiro movimento, ou ao segundo, ou ao terceiro. Sempre o mesmo caminhar, o meu caminhar. Sou Eugênia, mãe de Marco. Uma senhora ou uns passos. Um trapo. (último parágrafo) (idem, p. 140)

Como se pode observar a *arquitetura* do texto obedece a um desenho calculado, como se fosse uma orquestra a reger uma música com movimentos preestabelecidos, do início ao fim, cuja execução já estivesse planejada antes mesmo que se começasse a tocar. Deduz-se de tal construção a sagacidade do poeta/ficcionista para mostrar ao leitor que a busca de Eugênia, assim como de todas as mães nas mesmas condições, não teria sucesso porque todos sabiam, como num acordo tácito, que *dever-se-ia dançar de acordo com a música do maestro regente* (agir de acordo com o sistema). Qualquer *passo, dança* diferente (qualquer contestação) seria apenas uma dança circular sem fim. Seria um esforço infrutífero, movimento sisífico, fadado ao insucesso desde o início.

“o signo como arena da luta de classes”³

As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Da língua complexa, viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, escolhem um dos pólos, um dos valores e procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas (BARROS, 2003, p.08).

contrário, são esperadas; é a expressão que diferencia uma execução mecânica de expressão artística. (FERREIRA, 1988, p. 54)

³ Expressão utilizada por Bakhtin na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997)

É evidente que o objetivo maior do texto de Miguel Jorge é a denúncia, embora o valor artístico de sua obra seja inegável. Assim, pela criatividade do escritor, “[...] As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos.” As personagens são identificadas não por nomes, a não ser Eugênia e Marco, mas pelo que representam. Por exemplo, é possível perceber o ambiente pelas relações que se estabelecem entre as personagens; há os que dão ordens e os que obedecem, a classe dos dominantes e a dos dominados: “Alguém faz sinal para eu não me mover e permaneço de pé, esperando ordens.” [...] “Vai-se, vai-se mulher, antes que seja tarde.” (JORGE, 1980, p.134-139).

Entretanto, ao contrário dos discursos monofônicos, o discurso artístico (poético) não é o discurso do poder, pois revela na fala do *fraco*, na voz do *silenciado* o seu grito. Em oposição ao fragmento de discurso de Castelo Branco (citado no início deste trabalho), potente, com escolha de vocabulário e interpretação preestabelecida que não admite contestação, está a voz de Eugênia, contendo em si tantas outras vozes, e servindo de veículo aos protestos não formulados, sufocados pela repressão.

Bakhtin apontou ainda alguns fatores como determinantes da forma de um enunciado artístico: o valor hierárquico do herói ou evento funcionando como conteúdo do enunciado, o grau de sua proximidade com o autor; o ouvinte e sua inter-relação com o autor e com o herói. Todos esses fatores foram considerados por ele como pontos de contato entre as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal. Devido a essa estrutura intrinsecamente social, a criação artística se abre à influência de outros domínios da vida. Outras esferas ideológicas como a ordem sócio-política e a economia têm efeito determinativo na arte verbal não meramente de fora, mas do ângulo direto dos seus elementos estruturais intrínsecos. E, inversamente, a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios do intercâmbio social. (FREITAS, 2006, p. 148-149)

Tomando como ponto de reflexão as ideias de Bakhtin nas palavras ditas acima por Maria Tereza Freitas: “[...] a interação artística de autor, ouvinte e herói pode exercer sua influência em outros domínios do intercâmbio social.”, concluímos que é possível e mesmo viável o diálogo entre a teoria de dialogismo e polifonia de Bakhtin e o texto poético *Avarmas*, de Miguel Jorge, porque a interação artística do autor com os anseios do público e a evidente denúncia é clara e notória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora esse texto artístico em si não siga as estratégias da chamada literatura engajada, uma vez que a escolha do vocabulário não privilegia a linguagem jornalística,

tampouco o sentido denotativo da linguagem, carregado de ideologias aparentes, é exatamente na escolha da palavra poética, aparentemente *inofensiva, polifônica* que está o poder de persuasão do autor. A sedução do leitor é feita por meio dos sentimentos que o texto evoca, pelas súplicas, silêncios, desesperos e insucessos de Eugênia na busca pelo filho desaparecido. No seu desejo de encontrá-lo, mesmo que morto: “Onde está meu filho? [...] Quero o corpo do meu Marco.” (JORGE, 1980, p. 140). A identificação do leitor torna-o cúmplice e companheiro de infortúnio dessa mãe. Um recurso mais eloquente que os discursos em público contra o poder, o regime.

A estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a realidade socioeconômica que gera, mas a faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu “conteúdo”, a literatura reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, epistemologia, doutrinas políticas, religião, etc.) O que quer dizer que em seu “conteúdo”, a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte. (BAKHTIN apud BARROS, 2003, p. 68)

Que Bakhtin foi um estudioso do texto literário e suas implicações históricas e sociais é inegável. Suas reflexões sobre a obra de Dostoiévski formam um tratado consistente do dialogismo e da polifonia na literatura; o que não se pode afirmar é que Miguel Jorge, ao escrever sua obra *Avarmas* tinha em mente a aplicação desses recursos. Mas, convém aqui ser lembrado que um texto, segundo Barthes (2004, p. 01), quando sai dos domínios da criação do autor, passa a ser de domínio público: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” Por isso, mesmo que Miguel Jorge não tenha pensado os efeitos polifônicos no momento mesmo da escrita, o seu estilo torna real a presença desses recursos na sua obra.

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 05)

E como “homem sem história” o leitor, resguardados os aspectos estruturais, a imanência do texto apresentado e as margens de interpretação possibilitadas por tais recursos,

tem a liberdade de se debruçar sobre os efeitos de sentido gerados pela escolha do vocabulário do autor, sua cronotopia, os reflexos históricos e sociais que o circundam e fazer a sua análise. O que possibilita aos estudiosos e pesquisadores do discurso no texto literário, utilizando os recursos oferecidos nas obras, perceber a aproximação de ideias afins e dialogar com essas ideias, instigando novas pesquisas, novas formas de perceber a realidade histórica de determinado tempo. Por isso o diálogo não se fecha. Fica como ponto de partida para novas discussões. E foi esse o objetivo do trabalho.

REFERÊNCIAS

- BAKTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8ed. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. PEREIRA, Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf
- BRANCO, Castelo. Fragmento do Discurso de posse. apud BARROS, Diana Luz Pessoa de **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1988.
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vigotsky e Bakhtin – Psicologia e Educação: um intertexto**. 4ed. São Paulo: Ática, 2006.
- INDURSKY, Freda. **Reflexões sobre a linguagem: de Bakhtin à análise do discurso**. São Paulo: Pontes, 2000.
- JORGE, Miguel. **Avarmas**. 2ed. São Paulo: Ática, 1980.
- TELES, Gilberto Mendonça. A (des)continuidade de Miguel Jorge. in JORGE, Miguel. **Avarmas**. 2ed. São Paulo: Ática, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.