

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LÍNGUA PORTUGUESA

Camila Cesário Lérco

**Estilo(s), heterogeneidade e sentidos: um olhar dialógico para a obra de Mia Couto a partir
de *Mulheres de cinzas***

Doutorado em Língua Portuguesa

São Paulo

2022

CAMILA CESÁRIO LÉRICO

**Estilo(s), heterogeneidade e sentidos: um olhar dialógico para a obra de Mia Couto a partir
de *Mulheres de cinzas***

Doutorado em Língua Portuguesa

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Língua Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos.

São Paulo

2022

BANCA EXAMINADORA

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Número do processo: 88887.369378/2019-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Process number: 88887.369378/2019-00

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família – meu pai, minha mãe, minha irmã, meu marido e meus filhos peludos – o amor, a paciência, o incentivo e a força com que me agraciaram durante esses quatro anos de estudo. Sem vocês, eu não teria conseguido.

Também sou muito grata à minha querida orientadora, Professora Doutora Neusa Bastos, que me aceitou como orientanda, me ajudou nos momentos difíceis e acreditou neste trabalho, não perdendo a fé em mim e nele mesmo quando eu mesma perdia.

Aos Professores Nancy Casagrande e Carlos Augusto de Andrade agradeço os valiosos apontamentos realizados durante o Exame de Qualificação, que muito contribuíram para melhorar este trabalho.

Aos professores das disciplinas cursadas deixo meu muito obrigada pelas ótimas aulas, leituras e discussões, as quais abriram novas possibilidades e sentidos para o que eu estava construindo.

Aos colegas de pós-graduação agradeço a troca de ideias, bibliografia, angústias e dilemas e pela oportunidade da realização de projetos em conjunto.

Ao Professor Gilberto de Castro agradeço as ideias e dicas sobre o discurso alheio/citado.

À PUC-SP e ao Programa de Língua Portuguesa sou grata por me aceitarem, o que me propiciou a concretização deste sonho.

Especificamente à Coordenação e à Secretaria do meu programa bem como à Secretaria de Pós-Graduação agradeço a atenção e a resolução das dúvidas e das solicitações que inevitavelmente surgiram ao longo dessa jornada.

Sou igualmente grata à UFPR, especialmente à equipe da Editora UFPR, pelo afastamento concedido, que possibilitou a realização das minhas atividades do doutorado, e pelo apoio. Obrigada pela solidariedade.

À Capes agradeço a bolsa, que me permitiu realizar o curso.

Sou grata também à minha terapeuta, que me auxiliou na organização de ideias e sentimentos e me mostrou o significado de ter resiliência.

Por fim, mesmo não sendo muito religiosa, agradeço a Deus, ou ao universo, enfim, a alguma força suprema, a quem solicitei constantemente apoio, orientação e coragem para continuar meu caminho.

“Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo.”

(BAKHTIN)

RESUMO

Esta tese se realiza na linha de pesquisa Texto e Discurso nas Modalidades Oral e Escrita, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e tem como tema a compreensão do estilo de Mia Couto sob o olhar bakhtiniano. A hipótese que se apresenta é a de que o escritor tem um estilo próprio no que tange a narradores e personagens, o qual possui caráter dialógico, visto que a dinâmica das relações dialógicas instauradas entre eles propicia o cruzamento de alteridades. O escritor formula a instância do autor-criador, que será responsável pela obra, fazendo escolhas em relação a ela, como optar por se enunciar por paratextos, os quais emolduram a narrativa propriamente dita, adiantando ao leitor a direção que esta vai tomar e sendo o elo entre ficção e realidade ao remeter ao fato histórico tematizado na trilogia ou mencionar a suposta pesquisa histórica feita para a sua produção; e elaborar dois narradores-personagens, de grupos sociais distintos, visões de mundo, linguagens e modos de narrar diferentes: Imani, mulher moçambicana, e Germano de Melo, um oficial do exército português, que com outras vozes dialogam. Escolhemos como *corpus* a obra *Mulheres de cinzas*, volume 1 da trilogia *As areias do imperador* (2015-2017) – que também abarca *Sombras da água* (volume 2) e *O bebedor de horizontes* (volume 3) –, pelo interesse de verificar em publicação recente (dentro da última década) de Mia Couto como ele elabora, a partir das relações dialógicas instauradas pelas vozes presentes no texto, o vínculo já conhecido em sua produção entre ficção e história tendo em vista que tal publicação parece ter uma maior proximidade com a realidade/história. Propõe-se observar em que medida esse tratamento ajuda a pensar seu estilo. A pesquisa se centrou na obra de abertura da coletânea por considerá-la por si só bastante representativa da dinâmica discursiva verificada na trilogia. Em *Mulheres de cinzas*, já está desenhada a heterogeneidade de sujeitos em conflito em dado cronotopo, instaurada pelo dialogismo estabelecido entre as vozes da obra. Nesse sentido, o trabalho guia-se pela seguinte pergunta: Qual é o estilo de Mia Couto que compreendemos a partir de *Mulheres de cinzas*? Para responder a essa pergunta, temos como objetivo geral: refletir, a partir da perspectiva dialógica dos discursos, sobre o modo como se estabelece o estilo do escritor, tendo em vista o enunciado concreto escolhido. Procura-se notar como as vozes que se apresentam na obra dialogam e como e em que medida essa interação ajuda a pensar seu estilo. Como objetivos específicos, temos: (1) Identificar as vozes do romance e verificar as relações que nele elas instauram, considerando como categoria de análise o heterodiscurso; (2) Observar como e por que as relações que essas vozes estabelecem contribuem para se entender o estilo do escritor moçambicano. Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa é de abordagem qualitativa e de natureza descrita e interpretativa, visto que reproduziremos e analisaremos trechos do romance. Os resultados confirmam nossa hipótese, ao indicarem que, de fato, as vozes que dão vida ao romance analisado dialogam porque estabelecem sentidos a partir da representação da heterogeneidade de um espaço em tensão e, por esse ângulo, podemos conferir ao estilo de Mia Couto o caráter dialógico.

Palavras-chave: estilo, dialogismo, heterogeneidade, sentidos, Mia Couto.

ABSTRACT

This thesis is conducted in the Text and Discourse Research Line in the oral and written modalities of the Postgraduate Studies Program in Portuguese at PUC-SP and has as its theme the understanding of Mia Couto's style under the Bakhtinian gaze. The hypothesis presented is that the writer has his own style with regard to narrators and characters, which has a dialogical feature, since the dynamics of the dialogic relations established between them propitiate the crossing of alterities. The writer formulates the instance of the author-creator, who will be responsible for the work, making choices in relation to it, such as choosing to enunciate himself through paratexts, which frame the narrative itself, advancing the reader in the direction it will take and being the link between fiction and reality by referring to the historical fact thematized in the trilogy or mentioning the supposed historical research carried out for its production; and elaborate two character narrators, from different social groups, worldviews, languages and different ways of narrating: Imani, a Mozambican woman, and Germano de Melo, a Portuguese army officer, who dialogue with other voices. We chose as corpus the work *Mulheres de cinzas*, volume 1 of the trilogy *As areias do imperador* (2015-2017) – which also includes *Sombras da água* (volume 2) and *O bebedor de horizontes* (volume 3) –, due to the interest of verifying it in recent Mia Couto's publication (within the last decade) how he elaborates, from the dialogical relations established by the voices present in the text, the link already known in his production between fiction and history, bearing in mind that such publication seems to have a greater proximity to the reality/history. It is proposed to observe to what extent this treatment helps to think about his style. The research focused on the opening work of the collection, considering it by itself to be quite representative of the discursive dynamics verified in the trilogy. In *Mulheres de cinzas*, the heterogeneity of subjects in conflict in a given chronotope is already designed, established by the dialogism established between the voices of the novel. In this sense, the research is guided by the following question: What is Mia Couto's style that we understand from *Mulheres de cinzas*? To answer this question, our general objective is: to reflect, from the dialogical perspective of the discourses, on the way in which the writer's style is established, in view of the chosen concrete utterance. It seeks to note how the voices that appear in the novel dialogue and how and to what extent this interaction helps to think about his style. As specific objectives, we have: (1) to identify the voices of the novel and verifying the relationships they establish in it, considering heterodiscourse as a category of analysis; (2) to observe how and why the relationships that these voices establish contribute to understanding the Mozambican writer's style. From the methodological point of view, this research has a qualitative approach and a described and interpretative nature, since we will reproduce and analyze excerpts from the novel. The results confirm our hypothesis, by indicating that, in fact, the voices that give life to the analyzed novel dialogue because they establish meanings from the representation of the heterogeneity of a space in tension and, from this angle, we can give Mia Couto's style the dialogical feature.

Keywords: style, dialogism, heterogeneity, meanings, Mia Couto.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO: ESTILÍSTICA TRADICIONAL E ESTILÍSTICA BAKHTINIANA.....	18
2 O ESTILO PARA O PENSAMENTO BAKHTINIANO: SEUS QUALIFICADORES	35
2.1 Acabamento.....	35
2.2 Interlocutor	50
2.3 Discurso alheio	56
2.4 Palavra bivocal	72
2.5 Heterodiscurso.....	77
3 O PARATEXTO: CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO	84
3.1 Ponto de partida: Genette	84
3.2 Paratexto e dialogismo	100
4 MIA COUTO: O REVISAR DA HISTÓRIA PELA FICÇÃO COMO ENFRENTAMENTO DA REALIDADE.....	106
4.1 Trajetória.....	106
4.2 Obra.....	109
5 ANÁLISE	115
5.1 Paratextos	117
5.2 Narrativa.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS.....	177

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese se realiza na linha de pesquisa Texto e Discurso nas Modalidades Oral e Escrita, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e tem como tema a compreensão do estilo de Mia Couto sob o olhar bakhtiniano. A escolha por esse tema de pesquisa tem origem em uma já antiga observação – que começou na graduação em letras e seguiu pelo mestrado – a respeito da literatura produzida em Moçambique, que, desde que temos notícia, preocupa-se com a história e a conjuntura sociocultural do país. Hoje, embora as publicações tenham perdido o tom de panfletagem, ainda têm a intenção de questionar a sua realidade, tensionando os problemas de suas circunstâncias históricas, como faz Mia Couto. No entanto, não constatamos, salvo engano, estudos sobre essa literatura e sobre esse escritor à luz principal da análise do discurso, sobretudo à luz principal da teoria bakhtiniana. Normalmente, o que vemos são trabalhos de crítica literária dialogando ou não com os estudos culturais ou, quando trazem o pensamento bakhtiniano como apoio, realizam o isolamento analítico de um aspecto da obra, estando a crítica literária ainda em primeiro plano. Então, o que aqui propomos é a verificação do discurso literário coutiano sob a proposição específica da análise dialógica dos discursos.

Para tanto, escolhemos como *corpus* a obra *Mulheres de cinzas*, volume 1 da trilogia *As areias do imperador* (2015-2017) – que também abarca *Sombras da água* (volume 2) e *O bebedor de horizontes* (volume 3)¹ –, procurando depreender o estilo do escritor a partir desse enunciado concreto. A opção por essa obra se deu pelo interesse em verificar em publicação recente (dentro da última década) de Mia Couto como ele elabora, a partir das relações dialógicas instauradas pelas vozes presentes no texto, o vínculo já conhecido em sua produção entre ficção e história tendo em vista que tal publicação parece ter uma maior proximidade com a realidade/história.

Propõe-se observar em que medida esse tratamento ajuda a pensar seu estilo. Do mesmo modo, a pesquisa se centrou na obra de abertura da coletânea por considerá-la por si só bastante representativa da dinâmica discursiva verificada na trilogia. Em *Mulheres de cinzas*, já está desenhada a heterogeneidade de sujeitos em conflito em dado cronotopo, instaurada pelo dialogismo estabelecido entre as vozes da obra.

¹ Títulos da edição da Companhia das Letras (Brasil) para a edição da Editora Caminho (Portugal).

Assim, acreditamos que nosso trabalho, como outra possibilidade de leitura, que, em termos bakhtinianos, entra em diálogo com aquilo que veio antes e com o que virá depois, guardando sua própria singularidade, poderá contribuir para um maior entendimento do discurso literário, do romance em questão e do estilo de Mia Couto, possivelmente auxiliando no redimensionamento de conceitos, ideias e sentidos.

Na mesma linha, devemos dizer, ainda, que, ao optarmos por apenas uma obra em detrimento de duas ou três de um mesmo escritor para o entendimento de seu estilo, procedimento metodológico normalmente empregado no estudo desse objeto, o fazemos para buscar as artimanhas discursivas usadas por ele que tornam o seu texto peculiar e configuram seu jeito de dizer. Discini (2004) afirma que o sujeito da enunciação possui um modo de dizer que é recorrente na totalidade de seus enunciados (“fato de estilo”), o qual, entretanto, adquire um “efeito de individuação” a partir do diálogo com o outro a quem esse enunciador responde em um determinado cronotopo, algo com que o pensamento bakhtiniano já trabalha, e das “relações constituintes do processo de construção do sentido do enunciado” (p. 63), o que, remetendo ao texto escolhido, quer dizer que observamos nele a maneira como o escritor mobiliza na contemporaneidade seu repertório discursivo tendo em vista seu objetivo para a obra. Segundo a estudiosa, em cada unidade discursiva que compõe a totalidade vemos tal diálogo e o emprego específico da constância do enunciador.

Ao abordarmos a proposta da análise dialógica dos discursos que Mikhail Bakhtin e seu círculo inauguraram, pilar teórico adotado nesta tese, tratamos da ideia de construção de uma situação comunicativa viva e real, em que diferentes enunciados se tocam e são vistos em seu uso prático em um determinado tempo e espaço ou na distância no tempo e no espaço. Na produção de um enunciado, o enunciador, de antemão, já possui uma visão de mundo, a qual é transmitida ao destinatário, real ou virtual, durante a interação verbal, visto que nela a palavra vai refletir a realidade axiologicamente marcada. Nesse sentido, trata-se de ir além da palavra, não a abandonando, evidentemente, mas ir à sua exterioridade para depreender os elementos que a rodeiam, de modo a compreender seu sentido. E, uma vez no exterior, surgem outras palavras, enunciados e discursos com os quais se encontrará, com os quais concordará, com os quais discordará, em um cruzamento comunicativo. Bakhtin e seus colegas, dessa forma, consideram a produção da comunicação só possível na presença do outro, não sendo possível, para eles, existir um enunciado puro que não responda a outro enunciado.

E o conceito de estilo, sob essa concepção bakhtiniana, por sua vez, não escapa a esse entendimento, pois se dá no diálogo entre o enunciado, os sujeitos nele envolvidos e sua condição de produção, circulação e recepção. Em outros termos, para se depreender o estilo de um enunciado e, portanto, de um autor, uma vez que, segundo Bakhtin (2016a)², o estilo individual advém do enunciado – “Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciado [...] Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual” – (BAKHTIN, 2016a, p. 17), deve-se analisar o modo como se relacionam as particularidades do enunciado com seu contexto, enunciador e destinatário, ou seja, com o outro. Para o pensamento bakhtiniano, o estilo é uma forma de o autor considerar e enfrentar o mundo, a qual determina o modo como este trabalha o material.

Na esfera literária, especialmente no âmbito romanesco, em que se enquadra o *corpus* deste trabalho, o autor elabora narradores e personagens, vozes sociais, portanto, que vão colocar em prática seu plano artístico, além de presumir um leitor, para quem transmite esteticamente seus valores e modos de pensar e de considerar a realidade, os quais poderão vir a ser recebidos por esse leitor e postos em correlação com aquilo que este já conhece, em um momento sócio-histórico específico ou ao longo do passar do tempo. É por esse processo, então, que o que se lê ganha sentido. Assim, de acordo com o olhar bakhtiniano, o estilo do autor passa precisamente pelo modo particular como ele faz interagir verbalmente essas instâncias.

No ensaio *O discurso no romance*, de 1934-35, Bakhtin apresenta um estudo da estilística romanesca no qual afirma que o romance é peculiar, pois consegue abarcar dentro de si uma pluralidade de vozes sociais. Trata-se do heterodiscurso, isto é, uma diversidade de linguagens, vozes e discursos ideologicamente constituídos produzidos pelos diferentes envolvidos na cadeia de comunicação e em constante diálogo uns com os outros. Dessa maneira, no romance temos um encontro de manifestações verboideológicas em constante movimento de contato e afastamento, com alternância de lugares, umas podendo retomar outras, outras podendo já se antecipar a umas. Tratamos aqui do chamado “discurso do outro na linguagem do outro” (BAKHTIN, 2015 [1934-

² Trata-se do texto de Bakhtin *Os gêneros do discurso*, escrito entre 1952 e 1953. Edição utilizada: BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

35], p. 113)³, que, para o pensador russo, além de ser a base da comunicação humana, é o que alimenta a engrenagem romanesca.

Na esteira desses apontamentos, observamos que o romance moçambicano escolhido é um importante campo de discussão da história e da realidade problemática do país, de modo a fazer o leitor confrontar o passado, entender a realidade e talvez agir sobre ela, projetando um futuro. Diante daquilo que a situação histórico-cultural e social sempre estabeleceu, o romance, gênero que abriga o heterodiscurso, possibilitando a representação da heterogeneidade, é uma resposta interessante para dar conta do conflito social, podendo gerar no interlocutor, como o leitor moçambicano, uma necessidade de resposta, uma reação, pensando sobre o momento vivido e planejando o fortalecimento de seu país.

Ao longo de sua carreira, Mia Couto tem proposto textos que questionam os eventos históricos e as graves consequências por que passaram (e ainda passam) o país e sua população. São acontecimentos que vão desde antes da guerra pela independência, chegando à guerra civil, e que fortemente afetaram o presente, como os graves problemas sociais e econômicos que lá existem. Assim, sua trilogia romanesca *As areias do imperador*, da qual nosso recorte é parte fundamental, por ser o primeiro volume e assim já trazer estabelecida a estrutura do conjunto, como mencionado, continua o seu projeto literário de construir uma ficção com amplo diálogo com a história de seu país de maneira a pensá-la com o olhar crítico do presente.

Um dos representantes de uma tradição literária de forte viés social e ideológico cujo propósito é retratar a constituição do país Moçambique por meio da ficção, o escritor, no caso da trilogia mencionada, procura recuperar mais fortemente a história moçambicana, tematizando o episódio da disputa pelo Estado de Gaza (hoje sul de Moçambique) pelos portugueses e o exército de Ngungunyane. Mia Couto, indo mais fundo na história de seus país, apoiando-se em registros históricos, mas não abandonando a literatura, pois não deixa de ser um romance o que produz, revisita mais detalhadamente um acontecimento particular da guerra colonial por meio da instauração de vozes que são representativas de uma dada condição social.

O escritor, ao conceber seu texto com o objetivo de colocar em xeque o passado histórico moçambicano, discutindo-o na atualidade, uma vez que ele ainda está muito vivo no cotidiano do país, de seu povo e no seu, faz determinadas escolhas para atingir esse objetivo, como criar uma

³ Edição utilizada: BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

obra cuja identidade está na forma como os discursos de narradores e personagens vão se entrelaçando para representar uma história real.

Portanto, se, para o pensamento bakhtiniano, o romance é o gênero que mais consegue se aproximar da vida social, ao ser um rico espaço de encontro e de troca de alheios, cada qual com sua linguagem, visão de mundo e valores específicos, sendo um universo em que as contradições coexistem, representando, assim, muito bem os conflitos do passado e realidade moçambicana, o modo como no romance escolhido Mia Couto percebe o seu entorno e o mobiliza verbalmente contribui para a caracterização de seu estilo.

Assim, sendo a busca do estilo de Mia Couto a partir de uma leitura dialógica de sua obra *Mulheres de cinzas* o objeto do nosso estudo, partimos da seguinte hipótese: o escritor tem um estilo próprio no que tange a narradores e personagens, o qual possui caráter dialógico, visto que a dinâmica das relações dialógicas instauradas entre eles propicia o cruzamento de alteridades.

O escritor dá espaço à instância do autor-criador, que será responsável pela obra, fazendo escolhas em relação a ela, como optar por se enunciar por paratextos⁴, os quais emolduram a narrativa propriamente dita, adiantando ao leitor a direção que esta vai tomar e sendo o elo entre ficção e realidade ao remeter ao fato histórico tematizado na obra ou mencionar a suposta pesquisa histórica feita para a sua produção; e formular duas personagens principais, os narradores, de grupos sociais, gêneros, visões de mundo, linguagens e modos de narrar diferentes: Imani, mulher moçambicana, e Germano de Melo, um oficial do exército português.

Em *O autor e a personagem na atividade estética*, escrito provavelmente entre 1924 e 1927, o pensador russo afirma que o autor-criador é uma categoria da obra literária, concebida pelo escritor para simular sua voz e orquestrar a obra, sendo uma imagem artística criada e não o verdadeiro escritor. Nesse sentido, o autor-criador é quem garante unidade e verossimilhança à trilogia como encenação de ficção histórica ao mobilizar os paratextos de acordo com suas intenções para a obra e colocar em disputa vozes heterogêneas. Pela voz dos dois narradores-personagens, que com outras se relacionam, a obra consolida esse seu projeto discursivo, visto que formula representações de universos particulares em tensão.

⁴ O paratexto, que será abordado no capítulo 3, define-se, segundo Genette (2018), fundamentalmente como uma produção verbal ou não verbal que acompanha o texto principal de modo a tematizá-lo – isto é, ele permite que a obra ganhe sentido para além de si mesma, dando-lhe amplitude.

Bakhtin, ainda na obra citada acima, traz o conceito de exotopia ou excedente de visão, cuja definição se relaciona com a diferença de distância entre o eu e o outro, uma vez que o outro, por sua posição fora do eu, sempre verá este por completo, algo que não consegue realizar em relação a si mesmo:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – cabeça, o rosto e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTIN, 2003b, p. 21)⁵.

Se, conforme o teórico, o outro, por seu lugar fora de mim, me vê melhor que eu mesmo, dado que minha própria visão de mim é limitada, Bakhtin (2003b) também vai dizer que o próprio autor-criador, a partir de seu lugar de autor-criador, observará melhor suas personagens que elas mesmas, conduzindo-as no próprio mundo delas, ao qual é responsável por dar acabamento. O mundo da obra é o mundo das personagens criadas pelo autor-criador.

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2003b, p. 11, grifo do autor).

Por esse ângulo, além de recuperar por paratextos vozes alheias que instituem o contraste movedor da situação colonial, o autor-criador marca o lugar dos moçambicanos na narrativa, que desde sempre tiveram que lidar com a dominação e seus efeitos, dando voz a Imani como narradora, e introduz também o discurso do sargento português, e, com isso, deixa a estória da história mais completa, contando seus dois lados e propondo a sua verdade.

Assim, a tendência dialógica do estilo do escritor ganha sentido a partir da manifestação das palavras e horizontes dessas vozes e como interagem entre si e com outros.

⁵ Edição utilizada: BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa: Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-192.

Nesse sentido, para orientar o trabalho e tendo em vista a hipótese mencionada, temos como pergunta principal de pesquisa a seguinte: Qual é o estilo de Mia Couto que compreendemos a partir de *Mulheres de cinzas*? Esta pergunta nos leva a outras, que também perseguiremos ao longo do trabalho para tentar responder à principal:

- 1) Como se constituem as vozes do enunciado?
- 2) Quais relações essas vozes instauram?
- 3) Em que medida essas relações contribuem para se entender o estilo de Mia Couto?

Nosso objetivo geral é refletir, a partir da perspectiva dialógica dos discursos, sobre o modo como se estabelece o estilo do escritor, tendo em vista o enunciado concreto escolhido. Procura-se notar como as vozes que se apresentam na obra dialogam e como e em que medida essa interação ajuda a pensar seu estilo. Para alcançar esse objetivo geral, temos como objetivos específicos:

- Identificar as vozes presentes no romance e verificar as relações que nele elas instauram, considerando como categoria de análise o heterodiscurso;

- Observar como e por que as relações que essas vozes estabelecem contribuem para se entender o estilo do escritor moçambicano.

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa é de abordagem qualitativa e de natureza descrita e interpretativa, visto que reproduziremos e analisaremos trechos do romance.

Esta tese, além de trazer as partes Considerações iniciais, Considerações finais e Referências, apresenta cinco capítulos. No primeiro, fazemos uma breve contextualização da relação da estilística tradicional com a bakhtiniana, de modo a situar o leitor acerca do que estamos falando. No segundo, aprofundamos o conceito de estilo à luz do pensamento do círculo de Bakhtin, examinando importantes categorias que, atuando juntas, constituem o heterodiscurso no romance. No terceiro, trazemos a contribuição teórica de Genette sobre o paratexto e buscamos relacioná-la com o dialogismo. No quarto capítulo, detalhamos o percurso de Mia Couto, tendo em vista seu projeto de revisar a história pela ficção como enfrentamento da realidade. No quinto e último, realizamos a análise do *corpus* considerando os apontamentos anteriormente apresentados.

Os resultados confirmam nossa hipótese, ao indicarem que, de fato, as vozes que dão vida ao romance analisado dialogam porque estabelecem sentidos a partir da representação da

heterogeneidade de um espaço em tensão e, por esse ângulo, podemos conferir ao estilo de Mia Couto o caráter dialógico.

1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO: ESTILÍSTICA TRADICIONAL E ESTILÍSTICA BAKHTINIANA

Herdeira da retórica e das tendências de abordagem da linguagem⁶ que dela se valeram para se constituir e que ajudaram, ao longo dos anos, no desenvolvimento da estilística tradicional, a chamada estilística sociológica, proposta por Mikhail Bakhtin e seu círculo, cujos membros mais conhecidos no Brasil são Volóchinov e Medviédev, surge para colocar em xeque a percepção da linguagem que estava em voga no fim do século XIX e começo do século XX, a qual desconsiderava a história e a sociedade. A nova perspectiva dispõe que a linguagem seja vista agora como um fenômeno social, já que somos seres organizados coletivamente que se comunicam entre si, sendo a vida, portanto, inseparável da linguagem. Conforme Bakhtin (2015), observar o signo, a palavra, o enunciado como partes do meio social permitiu que a inter-relação entre forma linguística e conteúdo passasse a ser relevante para um trabalho com a linguagem, evitando uma inclinação puramente formalista ou puramente ideológica. Além disso, continua o teórico, a percepção de uma língua dominante, com a necessidade, ao contrário, de se atentar para a multiplicidade de línguas em coexistência, mostrou a relevância de a língua ser vista como um fenômeno heterodiscursivo. Desse modo, essa óptica sociológica possibilitou uma abordagem integral e concreta em relação à linguagem, estabelecendo o discurso como seu campo de ação, como o discurso literário.

O texto de Bakhtin *Problemas da obra de Dostoiévski*, de 1929, e seu complemento, a segunda edição, *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963, foram, juntos, fundamentais para se estabelecer questões referentes à estilística bakhtiniana, à metalinguística e ao discurso literário, especialmente no tocante ao romance. Sobre a importância do lançamento da primeira obra, que já abre caminhos teóricos que progridem na segunda obra, Bezerra, no prefácio à *Teoria do romance I* (2015, p. 8), no item “A perseverança do grande pesquisador”, assevera:

No início de 1929, já preso há quase um semestre e aguardando julgamento, Bakhtin vê publicado seu ensaio fundamental *Problemas da obra de Dostoiévski*, livro que mudaria de forma essencial os estudos sobre Dostoiévski e inauguraria uma nova era na investigação do discurso romanesco e na própria teoria do romance.

⁶ Tais como os pensamentos de Humboldt, da escola de Vossler, de Saussure e do formalismo, como veremos.

Souza (2002) e Grillo (2013) afirmam que os primeiros textos⁷ de Bakhtin e o círculo, dos anos de 1920, já trazem o conceito da metalinguística (ou translínguística⁸), que será depois detalhado pelo teórico russo em trabalhos futuros (depois da década de 1950), como em *Problemas da poética de Dostoiévski* e em *O problema do texto na linguística, filologia e em outras ciências humanas* (1959-1961).

Grillo (2013, p. 27) diz sobre isso precisamente o seguinte: “A explicitação do projeto da metalinguística aparece somente nos textos das décadas de 1950, 1960 e 1970, porém acreditamos que ele representa a síntese de um conjunto de trabalhos iniciados nos anos 1920 [...]”.

E Souza (2002, p. 100) assinala:

Do ponto de vista do cronotopo público da obra, a Metalinguística é lançada por Bakhtin na edição revista e ampliada da obra sobre Dostoiévski, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, publicado em 1963. Na realidade, conforme íamos examinando todos os caminhos que levam à Metalinguística, encontramos algumas pistas de sua construção em: 1) ensaios que só conhecemos pela sua publicação posterior; 2) na primeira versão de PPD, *Problemas da Obra de Dostoiévski*, publicada em 1929; e em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

No entanto, embora ambos afirmem que o tema da metalinguística já estivesse presente em trabalhos iniciais do círculo, acreditam que ocorre uma mudança de enfoque desse tema, nos anos de 1920 para os anos da década de 1950 em diante, que Souza (2002) constata, após colocar em confronto com *Problemas da obra de Dostoiévski* as obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Marxismo e filosofia da linguagem*, ser do método sociológico para o método dialógico da linguagem. Para Souza, a orientação sociológica da linguagem debatida por Bakhtin e o círculo em obras da segunda década do século XX na Rússia, pensada pelo viés da “filosofia marxista da linguagem” por eles elaborada, não se desfaz, mas cede lugar à perspectiva dialógica, que agora fica em primeiro plano. Se antes a primeira preocupação era o caráter sociológico da linguagem, que considera o seu uso social e vivo, décadas depois Bakhtin vai se atentar primordialmente para as relações constitutivas estabelecidas na linguagem com a presença do outro, como as relações dialógicas, a palavra bivocal (SOUZA, 2002) e, em consequência, a polifonia. Souza afirma, por

⁷ Tais como *Problemas da obra de Dostoiévski* (Bakhtin, 1929), *Marxismo e filosofia da linguagem* (Volóchinov, 1929) e *O método formal nos estudos literários* (Medviédev, 1928).

⁸ O termo “translínguística” foi a opção de alguns tradutores da obra de Bakhtin, no lugar de “metalinguística”, por diversas razões, principalmente de ordem teórica.

fim, que é a complementaridade dessas duas orientações que permite a Bakhtin criar uma nova ciência da linguagem, a metalinguística:

Ao criar uma nova ciência da linguagem, Bakhtin não acaba suprimindo do seu texto a orientação filosófica marxista da sua primeira versão do livro sobre Dostoiévski, mas apenas reorientando suas reflexões sobre os fenômenos bivocais para a ciência que ele acabou criando. Poderíamos dizer que o fundo dialógico de *Problemas da Poética de Dostoiévski* se constitui de uma orientação filosófica – Filosofia marxista da linguagem – e de uma orientação científica – Metalinguística. E é a essa última que passam a ser orientadas as análises estilísticas concretas da obra de Dostoiévski (SOUZA, 2002, p. 104).

Nesse sentido, é com essas duas visões trabalhando em conjunto, complementando-se – com o estudo completo sobre Dostoiévski, começando na primeira obra, com a estilística sociológica, e progredindo para a segunda, com a metalinguística e seu postulado da dialogia da linguagem –, que a análise estilística, principalmente do romance, ganha uma teorização que vai além de uma perspectiva monocrática da linguagem, contemplando, assim, a diversidade, como as suas várias vozes sociais, as quais se constituem e se combinam de múltiplas formas.

O discurso no romance (1934-35), obra fundamental para o estudo do discurso literário e romanesco, é onde Bakhtin vai desenvolver o conceito de estilística sociológica no romance, mas já trazendo ecos do que viria a ser a sua metalinguística, a qual se diferencia da linguística, que trata da língua como sistema único e centralizador. A metalinguística foi pensada por Bakhtin para ser uma disciplina que lidasse com as interações verbais, em contraposição à linguística, responsável pelo acontecimento propriamente linguístico.

Assim, em tal obra, Bakhtin começa prevendo que a estilística sociológica escapa do estudo que realizava a estilística tradicional dos tropos, da linguagem única e do falante único, de que a retórica se serviu, isto é, baseada em uma interpretação parcial e monológica do objeto linguístico, e vai buscar no extraverbal, na interação, o sentido para este. Enquanto a estilística tradicional considerava o sentido da língua única nela mesma e não além disso, a estilística sociológica a verá na sua totalidade e pluralidade de possibilidades interacionais. Para Bakhtin (2015), a estilística tradicional examinava o enunciado literário como um todo fechado, verificando alguns de seus aspectos e não seu conjunto articulado, homogeneizando as diferenças, não levando em conta justamente seu caráter distintivo, o heterodiscurso⁹ social.

⁹ Também traduzido por heteroglossia e plurilinguismo.

No tocante à retórica, sabe-se, pelos diversos estudos sobre ela, que é discutida desde a época dos sofistas, para quem era um método de convencimento utilizado para se vencer qualquer debate, visto que não se exigia do orador, para convencer, a preocupação com a verdade ou com a moral, apenas com a expressividade da palavra. Nesse momento, importava mais a aparência do discurso que seu conteúdo, que podia ser falso. “[...] o mundo do sofista é um mundo sem verdade [...] Privado de uma realidade objetiva, o *logos*, o discurso humano fica sem referente e não tem outro critério senão o próprio sucesso: sua aptidão para convencer pela aparência de lógica e pelo encanto do estilo” (REBOUL, 2004, p. 9). Isócrates e Platão, descontentes com essa orientação, que, segundo eles, era feita à base de truques, pura aparência e bajulação para enganar o auditório (MATEUS, 2018), passam a considerar a importância da virtude e da verdade no discurso, em detrimento do seu caráter formal. Mesmo Cícero e Quintiliano, mais tarde, na Roma antiga, também contrários aos sofistas e preocupados com a função moral da retórica, vão dizer que ela é a arte do bem dizer, ou seja, para convencer era preciso ser um bom homem e falar bem, sendo eloquente e erudito, e falar bem requeria certo cuidado com a forma do discurso. Segundo eles, havia quatro virtudes que o discurso deveria perseguir: adequação, correção, clareza e ornamentação (TRINGALI, 2014). Mas, é ainda na Grécia antiga, com Aristóteles, que a retórica ganha uma feição mais técnica, sendo sistematizada, o que possibilitou que o objeto do dizer e a maneira do dizer pudessem ser vistos na sua completude funcional.

A retórica aristotélica, definida como arte ou técnica de persuasão, é “amoral”, uma vez que não se preocupa com o bom ou o mal – “[...] a Retórica enquanto técnica de persuasão não é, em si mesma, boa ou má. São os usos que se dão à Retórica que podem ser classificados como benéficos ou prejudiciais” (MATEUS, 2018, p. 69) –, mas com a adequação do discurso para determinado fim: “[...] a sua função não é persuadir mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 94). Também está atenta ao verossímil, ao buscar não o verdadeiro, mas a aparência de verdade. Para tanto, considera a importância de o discurso ser bem construído para que possa convencer, de modo que razão e expressão devam ser empregadas de maneira equilibrada e adequada.

Conforme Aristóteles, no terceiro livro da *Retórica*, é preciso achar as palavras apropriadas e o modo certo de expressar essas palavras para dar conta de determinado argumento, sendo que o discurso deve ser claro, correto, coeso e suficiente, tendo em vista o seu propósito. Diferentemente dos sofistas, que se preocupavam mais com a forma do discurso, Aristóteles concebia o estilo como

parte fundamental do discurso, ao lado do argumento. Mais que ser prazeroso e ornamentado – e ser ornamentado significava na retórica, segundo Tringali (2014, p. 175), fazer uso dos tropos, das figuras, “[...] que dão um caráter artístico à linguagem” –, tendo um fim em si mesmo, o discurso para Aristóteles deveria ser justo, adequado, de forma que a expressão e o modo de uso dessa expressão fossem próprios ao seu conteúdo, o que exatamente possibilitava a persuasão. “Pois o que é justo é que deve ser almejado num discurso, mais do que desagradar ou agradar. Justo é competir com os factos por si só, de forma que todos os elementos exteriores à demonstração são supérfluos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 242-243). Não era possível haver um discurso bem elegante e gramaticalmente correto com ideias fracas ou, ao contrário, com boas ideias, mas expressas em um estilo pobre. “Os argumentos podem ser bons mas se são proferidos de forma pouco exacta ou erradamente, o auditório dificilmente aceitá-los-á” (MATEUS, 2018, p. 119). Assim, tratava-se de uma retórica que visava convencer pelos melhores e mais bem empregados argumentos do que simplesmente por procedimentos de valor puramente cosmético. “Não se trata da beleza pela beleza, mas de uma beleza funcional” (TRINGALI, 2014, p. 175).

Com esse horizonte, Aristóteles estabelece que o bom orador, para ter sucesso na persuasão do auditório, precisa formular seu discurso tendo em vista as seguintes partes ordenadas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. A *inventio* trata do tema e do levantamento dos argumentos do discurso, a *dispositio*, da organização desses argumentos, a *elocutio*, do modo de trabalhar a forma do discurso, a *memoria*, do ato de se lembrar do discurso, e a *actio*, da performance do orador em cena. Todas essas partes devem trabalhar em sintonia, de modo que o discurso do orador ganhe a atenção e a adesão do auditório.

Como vemos, a *elocutio* (elocução) é a parte da retórica clássica em que se zela pelos aspectos estilísticos do discurso, imprimindo, assim, força ao argumento e causando uma boa impressão aos ouvintes, o que auxilia na persuasão. Nessa linha, Fiorin (2014, p. 27) assinala que na retórica o significado inicial de *ornatus* em latim, ornamento (tropos, figura), não era “enfeite”, mas “bem argumentado”, “bem equipado para exercer sua função”, o que o leva a constatar que, na realidade, não havia na retórica aristotélica uma separação entre argumentação e figuras, pois estas teriam sempre um papel argumentativo.

Ao longo do tempo, entretanto, a retórica clássica foi perdendo força e a *elocutio* deixa de ser sua parte e se torna elemento principal do discurso. Genette (2017) considera a retórica possuidora de três esferas – a argumentativa, a elocutiva e a composicional –, mas, segundo ele,

teriam sido retiradas dela a argumentação e a composição. Nessa linha, Mateus (2018) afirma que, na Idade Média, com o surgimento do feudalismo e do absolutismo, que traziam um único governante, opressor e contrário ao debate, a retórica tornou-se um método focado apenas no enfeite e no deleite do discurso, em detrimento do assunto.

Nesse sentido, do período medieval até a modernidade, a etapa da elocução passou a dominar o discurso retórico e “adquiriu uma centralidade tal que se sobrepôs às restantes divisões retóricas. O método retórico do discurso público tendeu, assim, a convergir para o discurso literário e focar-se nas figuras de linguagem” (MATEUS, 2018, p. 74), quando foi rediscutida pelo movimento da nova retórica. Dessa maneira, a retórica, abandonando o conteúdo do discurso, é esvaziada do seu papel argumentativo, ficando reduzida à tropologia, preocupando-se, então, apenas com a ornamentação do discurso e fazendo sentido a si mesma. Ricoeur (2000, p. 81) afirma que: “O tropo, nada ensinando, tem uma simples função decorativa, é destinado a agradar ao ornar a linguagem, ao dar ‘cor’ ao discurso, uma ‘vestimenta’ à expressão nua do pensamento”.

Na mesma obra, Ricoeur, que faz as considerações acima em busca de um entendimento aprofundado da metáfora desde a retórica antiga, de maneira a questionar seu sentido no nível da palavra (tropos) em detrimento daquele que se dá no nível do enunciado, menciona que, com o declínio da retórica, a nova retórica forneceu à tropologia uma natureza de episteme do estilo ao aprofundar o estudo dos tropos, dando a estes o tratamento de desvio, isto é, em termos gerais, uma alteração de sentido em relação ao significado usual da palavra. Trata-se, segundo o autor, de um desvio da norma linguística corrente, que é alterada pelos tropos. Fiorin (2014, p. 26) complementa, com base em Genette: “A palavra grega *trópos* significa ‘direção’, ‘maneira’, ‘mudança’. No caso da linguagem, pensa-se em ‘mudança de sentido, de orientação semântica’”.

Discini (2004), por sua vez, menciona o legado retórico aristotélico da sintonia necessária entre conteúdo e expressão do discurso para melhor convencimento e o ressignifica, ao considerá-lo agora no campo da semiótica discursiva. Segundo ela, seria possível juntar as partes do sistema retórico aristotélico de modo a estabelecer uma conceituação de estilo que considerasse a constituição de um sujeito pelo produto de sua enunciação. Dessa maneira, continua a autora, o enunciado, que contém as marcas do modo de dizer e de ser do sujeito, seria para onde convergiria a enunciação. A proposta de Discini da junção das etapas do discurso retórico aristotélico busca observar o estilo como totalidade construída na enunciação (modo de dizer) e que se manifesta no enunciado (dito).

[...] afirmamos que talvez se possam retomar as partes componentes do sistema retórico numa proposta de conceituação de estilo que junte *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* e também *memoria*. Essa proposta apóia-se no princípio de que a linguagem humana constrói mundos; de que a propriedade da linguagem é indissociável do homem; de que, como diz Benveniste (1995: 286), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*”; ou de que a “subjetividade” “é ego que diz *ego*”. Assim sendo, o sujeito que faz ou que é determinado estilo, pode ser (re)construído numa totalidade de discursos enunciados. [...]

Pensamos no estilo como o modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada. Essa perspectiva faz com que as relações de sentido convirjam recorrentemente para um centro que, longe de mostrar um sujeito empírico, cria o próprio sujeito. Por isso afirmamos que o ato singular de dizer emerge do dito, também em se tratando de totalidade (DISCINI, 2004, p. 16-17, grifos da autora).

Na verdade, a autora, já no trabalho citado e em outros subsequentes (2015, 2018), estabelece, a partir da teoria do semiótico Greimas sobre o percurso gerador do sentido dos textos, da reflexão de Brøndal sobre unidade e totalidade na linguística e do próprio pensamento bakhtiniano, toda uma teoria sobre a construção do sentido nos textos a partir do estilo, discutindo uma “estilística discursiva de viés semiótico” (DISCINI, 2018).

Para ela, o estilo de um enunciado se relaciona aos modos de presença da instância corporificada do ator da enunciação, que é percebida em uma totalidade de enunciados e que constitui um efeito de individualidade que aparecerá em cada enunciado particular que compõe essa totalidade. Dito de outro modo, em uma relação de parte/todo, cada enunciado já deixa ver o ator da enunciação e seu estilo. Tendo em vista uma gama de enunciados, cada um já comportaria o modo de ser e de dizer do ator da enunciação que se liga à totalidade de enunciados. Dessa maneira, o estilo de um enunciado e, portanto, do sujeito da enunciação não mais estaria ligado às particularidades impressas e inusitadas deste apenas naquele ou naquele outro enunciado, antes se construiria na totalidade dos enunciados e dela propagar-se-ia para cada um. Trata-se da “recorrência de um fazer, depreensível da totalidade de discursos enunciados” (DISCINI, 2004, p. 27), ou seja, uma forma constante de apresentar o dito, que está presente nas partes e no todo dos enunciados e que traduz modos específicos de ser e de observar o mundo.

Discini, nos trabalhos referenciados, retoma ainda da retórica clássica a formulação de *ethos* e a aproxima do conceito de estilo. Assim, se, na retórica, o *ethos* do orador se constitui na maneira como ele se coloca para o auditório e apresenta seu discurso, a autora se apropria dessa ideia e vai além, considerando estilo como *ethos*, e isso justamente pelo fato do modo de falar do

ator da enunciação, que traduz uma imagem, uma identidade, uma forma de ser, se dar na construção dos seus enunciados. O *ethos* seria, para a autora, a voz/estilo/caráter/corpo desse ator que se estabelece na totalidade de seus enunciados e que deixa marcas de presença/enunciativas recorrentes nestes, os chamados por ela de “vetores estilísticos”.

Desse modo, notamos que a autora pensa uma estilística, ainda que pelo viés semiótico, baseada na enunciação, de modo a observar o estilo como um caminho para se chegar ao sujeito. Ela, ao mencionar a importância do sujeito captado a partir de seus enunciados e o diálogo entre esses enunciados, “[...] uma vez que um texto se constitui não só por meio das próprias relações intrínsecas, como por meio da relação com o outro; o outro, nesse caso, sendo considerado o outro texto de uma mesma totalidade” (DISCINI, 2004, p. 62), desconsidera a separação entre plano da expressão e do conteúdo, do dito e do modo de dizer e pensa no potencial discursivo da linguagem. O estilo do sujeito não estaria relacionado ao puramente verbal do discurso, como os tropos, ou ao puramente temático, tampouco estaria vinculado a algo que precede o ato enunciativo, como o psicologismo do autor, antes associar-se-ia ao funcionamento real do discurso, pela maneira como na totalidade dos enunciados é trabalhado um modo de ser e de dizer que vislumbramos em cada um em particular.

Falando em conteúdo e expressão, bem como na relação de pressuposição mútua entre eles, não mais deverá interessar a manifestação textual em si mesma, nem tampouco amostras de sintagmas expressivos, colhidos aqui, lá e acolá, num e noutro texto, como particularidades idiossincráticas, átomos considerados determinantes de um estilo. Não mais deverá interessar a psicologia de um escritor, para entender um estilo, mas as astúcias de uma enunciação que monta um simulacro e, por meio da expressão escolhida, constrói uma voz própria, com um tom definido, que, por sua vez, implica um modo de habitar o espaço social (DISCINI, 2004, p. 25-26).

Logo, Discini nos ajuda a fugir de um entendimento unilateral do estilo e a refletir sobre uma estilística vinculada ao discurso e ao sujeito, a qual se constrói, portanto, não estando à margem de um gênero, de um momento sócio-histórico e de uma cadeia de outros enunciados, a partir da maneira como se processa a enunciação, que ganha vida e feição nos enunciados. Por esse viés, portanto, ela se aproxima da estilística bakhtiniana.

Assim, retornando a Bakhtin, ele afirma em seu estudo sobre o romance que o tratamento unilateral desse gênero que a estilística tradicional pratica com o fim da retórica e com o surgimento de novas tendências do pensamento linguístico, enfocando a composição, direcionada para a análise de um aspecto estilístico da obra tomado como todo o estilo da obra ou para o exame

da individualidade do falante, tornando-se o estilo da obra o estilo da linguagem do autor, em detrimento das demais linguagens sociais que existem no romance, era um método impossível para se depreender a totalidade pluridiscursiva do romance. Lembrando que, no pensamento bakhtiniano, linguagem traduz universo axiológico, o que nos leva à consideração de que tratar de uma única linguagem no romance é revelar um monopólio valorativo.

Desse modo, a estilística sociológica surge em contraposição a uma estilística cuja concepção linguística é única e restritiva e que valoriza a autossuficiência da palavra, que, não pressupondo nada além de si, orienta-se tendo como enfoque um falante, um aspecto do enunciado ou uma linguagem. Consequentemente, a estilística tradicional não seria produtiva, conforme Bakhtin, para o entendimento das peculiaridades do romance.

Ainda em *O discurso no romance*, Bakhtin menciona que esse texto e sua estilística sociológica nele proposta surgiram para evitar a separação entre o formalismo e o ideologismo (BAKHTIN, 2015, p. 21), a qual, segundo ele, nada contribuía para o entendimento do estilo do romance. Acrescenta que a escola de Saussure e o formalismo, que compuseram a estilística tradicional, foram tendências centralizadoras que passaram a ter em conta apenas a forma e uma língua única, visualizando, assim, a linguagem a partir de um único prisma, o que gerava a perda de uma análise que considerasse a estratificação interna das diversas linguagens do romance. “O atual estado das questões da estilística do romance revela com total evidência que todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dominar a originalidade artística do discurso do romance, sua vida específica nesse gênero” (BAKHTIN, 2015, p. 35).

Bakhtin e seu círculo assinalam que os estudos da linguagem da sua época seguiram dois caminhos, os quais criticavam: o subjetivismo individualista e o objetivismo abstrato. Volóchinov¹⁰ afirma, em *Marxismo e filosofia da linguagem*¹¹, de 1929, que o primeiro tinha como princípio geral a língua como um processo da consciência individual. Essa corrente, cujos principais representantes são Humboldt e Vossler, observa a consciência não como instaurada por signos provenientes do meio social, mas elaborada por leis de natureza psíquica. Vossler,

¹⁰ Não é objetivo deste trabalho a disputa de autoria das obras de membros do círculo de Bakhtin, porém, em razão da importância da fonte primária para possíveis entendimentos das obras, seguimos, quando existir, a opção de autoria realizada, em traduções diretamente do russo, por Paulo Bezerra e Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. O mesmo vale para citações.

¹¹ Edição utilizada: VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório: Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

especificamente, observa a língua como objeto a ser trabalhado pela estilística, visto que seria uma criação artística individual antes de mesmo de ser vislumbrada como um fenômeno linguístico.

Sabe-se que um dos aspectos de base do pensamento bakhtiniano é a oposição entre natureza e social/ideológico/cultural, entre ciências da natureza/do espírito e ciências humanas/sociais, de modo que considera que a linguagem só pode existir na interação social, na relação com o mundo, e não provir imanentemente. Trata-se de um pensamento que recusa a explicação dos fenômenos linguísticos puramente por leis naturais, pois os entende como parte de uma concepção ideológica proveniente do diálogo com a realidade.

Nessa direção, ainda que Humboldt e Vossler sejam enquadrados na primeira tendência, Volóchinov (2017) acaba por eximi-los de expressarem um apelo simplista em relação à tal corrente, ao julgá-los posicionados à frente do postulado formador dessa tendência. Faraco (2016) observa que o pensador russo critica as duas correntes, negando veementemente a segunda, de consideração da língua como sistema autônomo e normalizador, e mantendo um tom suave de crítica em relação à primeira. Adiciona que essa relativização feita por Volóchinov do subjetivismo individualista tinha razão de ser por causa da figura de Humboldt, cujas reflexões ultrapassavam os limites da tendência, tais como: a língua sendo reelaborada continuamente na mente/no espírito e a língua como processo/atividade. Partindo dessas reflexões, Volóchinov vai reelaborá-las, “sociologizando-as”, nos termos de Faraco, escapando da natureza psicológica e individual dos fatos linguísticos.

É interessante destacar o grande fundamento semântico (e não propriamente gramatical) da concepção de Humboldt: um elaborar contínuo do intelecto (*energeia*) e o resultado desse processo, o acúmulo histórico desse trabalho (*ergon*) – que constitui a cosmovisão da nação, o espírito do povo.

Ora, Voloshinov incorpora essas duas facetas, sociologizando-as: elaborar contínuo é precisamente o jogo de significações sempre novas que se dão no processo de interação social – a linguagem como uma *energeia* social. Já o *ergon* perde o caráter unitário de referência a “povo” ou “nação” e se mostra socialmente estratificado em diferentes índices sociais de valor, em diferentes horizontes sociais apreciativos; não se trata mais de uma, mas de múltiplas cosmovisões (FARACO, 2016, p. 111-112, grifos do autor).

A proposição do ato mental e individual como processo central e formador da língua Volóchinov transfere ao social, ao considerar de fato a formação da língua como um processo, como uma ação contínua, mas não do psiquismo subjetivo, como responsabilidade de um único sujeito, e sim da interação verbal entre os falantes. Desse modo, a consciência e o pensamento não

expressam uma ocorrência pessoal, mas um acontecimento social nascido da introdução do evento exterior no discurso interior, que se torna ideológico. O mental só pode existir a partir do social. Para Volóchinov, a existência do signo não está em si mesmo, mas na ideologia que ele materializa no uso concreto da linguagem, a partir do encontro com outros signos. Nesse sentido, o teórico não abre mão da existência prévia e natural do signo, pois é ele que dá existência ao social e ao dialógico. Assim resume essa relação:

Essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre o interior e o exterior, se realiza sempre reiteradamente na palavra, em cada enunciado, por mais insignificante que seja. Em cada ato discursivo, a vivência subjetiva é eliminada no fato objetivo da palavra-enunciado dita; já a palavra dita, por sua vez, é subjetivada no ato de compreensão responsiva, para gerar mais cedo ou mais tarde uma réplica responsiva. Como já sabemos, toda palavra é um pequeno palco em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais (VOLÓCHINOV, 2017, p. 140).

Vale mencionar que Medviédev, em *O método formal nos estudos literários*¹², de 1928, antes da publicação dos textos de Bakhtin e Volóchinov sobre a estilística sociológica, portanto, já tinha apontado o fato de o idealismo, que se afastou da realidade e se voltou para o individual, bem como o imanentismo, de um lado, e o marxismo ortodoxo, com seu excesso de preocupação com as superestruturas econômicas, de outro, não conseguirem dar conta, separadamente, do “ideológico concreto”, sendo necessário que houvesse um método sociológico, em que o materialismo dialético fizesse a junção entre os dois lados.

Segundo o autor, os produtos ideológicos só podem existir tendo em vista um material e condições de interação, isto é, só ganham sentido nas relações sociais, tendo em conta a realidade circundante do homem alcançada por meio do signo, e não individualmente, na mente de um indivíduo, seja no sentido transcendente ou biológico.

Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentidos e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado.

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas

¹² Edição utilizada: MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários*: Introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra, em algum material em forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48-49).

O pensador prossegue defendendo que considerar os produtos ideológicos como meios de produção/consumo também não é praticar o método sociológico, pois, conforme afirma, os meios de produção não teriam natureza semiótica, não podendo, portanto, refletir e refratar a realidade. “Mas os instrumentos de produção não têm qualquer caráter semiótico, eles não expressam e nem refletem nada, eles têm apenas uma finalidade externa e a organização técnica de seu corpo físico adaptada à sua finalidade” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 51). Assim, apenas o materialismo dialético do método sociológico, que fundamenta o verdadeiro marxismo segundo o autor, com o acesso à consciência individual por meio da consciência social instaurada e materializada pelo signo, seria capaz de obter o entendimento do todo do objeto ideológico.

No texto supracitado, Medviédev tem em conta esse princípio da esterilidade da separação das abordagens (imane/idealista e social), que embasa seu método sociológico, para abordar a obra literária e realizar, assim, uma crítica ao formalismo, devido à separação entre vida social e obra que este realiza. Para o russo, os formalistas observam o fazer literário como autossuficiente e independente do meio social, por meio da supervalorização do trabalho poético com a linguagem em detrimento de seu caráter ideológico. A palavra sofre uma “ressurreição”, como menciona, de modo que, buscando-se a “palavra pela palavra”, subtrai-se dela seu sentido, restando sua forma.

Os formalistas entendiam por ressurreição da palavra não apenas a sua libertação de todas as ênfases superiores, de todo significado hierático, mas, também, sobretudo no período inicial, a eliminação quase completa do próprio significado ideológico da palavra.

Para os formalistas, a palavra é apenas uma palavra e, antes de mais nada, uma materialidade sonora empírica e concreta [...] (MEDVIÉDEV, 2012, p. 110).

Na verdade, Clark e Holquist (2019) destacam que a crítica ao formalismo que Medviédev realiza em *O método formal nos estudos literários* se relaciona com o pressuposto encontrado na oposição entre linguagem poética e linguagem cotidiana de que aquela como uma forma diversa e particular não faria parte do mesmo universo cultural desta. Afirmam, com base no pensamento bakhtiniano, que a linguagem poética é mais uma linguagem dentre as várias que existem, assim como a cotidiana, não sendo possível, por isso, isolá-la, visto que ela se encontra em interação com as demais.

Sobre isso, o teórico russo assevera que a linguagem poética, que segue as leis da linguística tal como a linguagem prática faz, não se distinguiria desta no nível linguístico, sendo necessário considerar a época e as diversas condições sociais de produção e circulação em que a comunicação humana se instaura para perceber certas particularidades de cada uma das duas. Não existiria, segundo ele, um sistema de linguagem poética, como defendiam os formalistas, pois a língua é a mesma, sendo que a diferença está no uso que se faz dela.

Desse modo, abordar a obra literária considerando-a puramente como objeto caracterizado pelo trabalho artístico com a linguagem e não a relação desta com seu meio histórico-social de nada serviria para a compreensão do todo da obra, pois ela, como produto ideológico, ganha sentido em diálogo com o seu exterior. Para tanto, o método sociológico da análise do texto literário se torna mais produtivo, evitando a apreciação vazia da obra e, por isso, aproximando-se do olhar que a estilística sociológica emprega em atenção a esse tipo de discurso, uma vez que não abandona a linguagem, observando-a em sua concretude, isto é, no diálogo com o mundo.

Em retorno à apreciação de Volóchinov sobre a primeira tendência, ele, especificamente em relação a Vossler, refere-se à sua escola como uma poderosa e positiva influência para os estudos da linguagem da época, em virtude da negação por parte do linguista alemão do “positivismo linguístico”, que via o percurso da língua baseado somente na forma linguística e realizada por leis naturais – “Acima de tudo, a escola de Vossler é definida por uma decisiva e intransigente recusa do positivismo linguístico que não enxerga nada além da forma linguística (fonética, em sua maioria, por ser mais ‘positiva’) do ato elementar psicofisiológico de sua produção” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 152) –, ainda que mantenha a crítica ao enfoque da língua como um ato criativo individual realizado pelo alemão.

Assim, seguindo a abordagem de Faraco (2016) sobre a questão do posicionamento de Volóchinov em relação às duas correntes, evidencia-se que o teórico russo posiciona Vossler ao lado de Humboldt, uma vez que ambos não guardariam uma posição fechada e puramente científica em relação à primeira tendência, indo além, opondo-se ao objetivismo abstrato, que vê a língua como resultado de experimentos objetivos.

De fato, parece-nos que a estilística de Vossler, mesmo que preserve um sentido mais subjetivo e diferente da estilística proposta por Bakhtin e o círculo, já está mais perto de uma visão que não considera a linguagem em si mesma do que aquela dos defensores do objetivismo abstrato. Grillo, no ensaio introdutório da tradução de 2017 de *Marxismo e filosofia da linguagem*, no item

“A filosofia da linguagem de Karl Vossler”, afirma que a ideia de Humboldt da “língua como expressão do espírito” foi compreendida por Vossler como “reflexo de uma forma determinada de cultura, como aquilo que é produzido pelo espírito humano em oposição à natureza” (p. 36). Nessa lógica, o pensamento de Vossler, como também importante formulador da primeira tendência, aparenta já ser uma influência considerável para o que viria a ser a estilística sociológica do círculo, ao ver a formação da língua, como diz Volóchinov (2017), na história, na diacronia, com a língua sendo transformada ao longo do tempo e não em um corte de tempo, por explicações normativas. Além disso, Vossler pressupõe que a transformação da língua ocorre a partir da criatividade do espírito individual, ou seja, passando pela expressão artística, portanto de avaliação ideológica, indo além da percepção cognitiva natural, de modo que há um sujeito que é atuante e age sobre a língua, o que não ocorre na segunda tendência.

O objetivismo abstrato, por sua vez, segunda tendência apontada pelo círculo, em que Saussure e a Escola de Genebra se enquadram, considera, como já adiantado, a língua como um sistema fechado, normativo e imutável de formas linguísticas que independe de um ato individual: “Do ponto de vista segunda tendência já não se trata da criação consciente da língua pelo indivíduo falante. A língua contrapõe-se ao indivíduo como uma norma inviolável e indiscutível, à qual só lhe resta aceitar” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 156).

Conforme o pensador russo, embasado em Leibniz, tal corrente tem origem no racionalismo e cartesianismo dos séculos XVII e XVIII, que viam a língua, em comparação com a matemática, como uma lógica de códigos linguísticos em relação consigo mesmos e instaurada e funcionando em um certo período de tempo no interior de um todo estável. Assim, os signos, como esses códigos, seriam arbitrários, imóveis e não teriam qualquer relação com a história da língua ou com a consciência criativa individual, não sendo motivados pela ideologia e não mudando ao longo do tempo (VOLÓCHINOV, 2017).

Volóchinov (2017), com o objetivo de detalhar essa tendência, faz ainda um apanhado da teoria de Saussure tal como a conhecemos. Ele explica o tripé conceitual saussuriano linguagem (*langage*), língua (*langue*) e fala/enunciado (*parole*): para Saussure, enquanto a linguagem possui uma composição variada e por isso não serviria como objeto da linguística, a língua, por ser homogênea, um todo em si mesmo, seria o seu objeto ideal, e a fala/enunciado, como ato individual do falante, seria por onde se daria a transformação da língua, exigindo, então, uma ciência própria para estudo, como a linguística da fala. Por fim, afirma que a língua como o linguista francês a

trata é abstração, não existindo na realidade, visto que as mudanças linguísticas passam pelo falante – que não é passivo em relação à língua e que faz constantes reformulações – e ocorrem ao longo do tempo, não somente no presente da língua.

Nota-se, portanto, que, ainda que um pouco mais receptivo à primeira, embora mantendo as críticas, principalmente no tocante ao aspecto de um individualismo restrito, mas totalmente contrário à segunda, o círculo prefere pensar um norte próprio, que vai localizar a natureza da linguagem e do estilo no meio histórico-social. Não se pode esquecer que essas tendências e o formalismo, que veio um pouco depois e que ganhou peso na Rússia a partir da teoria de Saussure, borbulhavam no mesmo caldeirão do marxismo, como apontou Medviédev. Inclusive Faraco (2016) assinala o diálogo com o marxismo presente em obras do círculo, conforme ele mais nítido em obras de Volóchinov e Medviédev e menos em Bakhtin, ainda que presente. Para o autor, o contexto social influenciado pelo marxismo que se instaurou após a revolução russa exigiu dos pensadores do círculo um posicionamento, o qual acabou por ser o “[...] caráter social e histórico de todas as questões humanas” (p. 28), como a linguagem.

Assim, repensando o ideologismo, a noção vosseleriana do precedente estilístico sobre a linguagem, a concepção de Saussure e o formalismo, todos no palco do marxismo, o círculo vai dar surgimento a um método e uma estilística sociológicos preocupados com o todo social da linguagem, escapando do individual e pensando na interação.

Em atenção à estilística sociológica, Bakhtin (2015) destaca duas linhas estilísticas que, segundo ele, influenciaram o romance europeu ao longo do tempo: a primeira, do romance sofista, que pesou sobre correntes literárias até o século XIX, como o romance de cavalaria em versos, o romance pastoril e o romance barroco, não empregava o heterodiscurso, considerando a obra literária monológica, ao observá-la como um universo único detentor de uma língua também única. A segunda linha, então, que, para o russo, congrega os grandes romances e que teria influenciado correntes literárias mais atuais, já inclui o heterodiscurso no romance, de modo que os discursos interagem deixando ver um “mundo multiplanar, de múltiplos horizontes e mais amplo do que seria acessível a uma única língua” (BAKHTIN, 2015, p. 229).

Essa distinção ajuda a mostrar mais claramente a importância fundamental que tem para Bakhtin o heterodiscurso na composição do estilo do romance. Seria o tratamento dado a ele que garantiria a originalidade da obra e a constituição e tipo de romance. Bakhtin (2015) afirma que o heterodiscurso surgiu em razão da divisão da sociedade em classes sociais, visto que não havia

mais um único grupo social, dominante, com um mundo autônomo e uma linguagem única, para se representar no discurso literário, agora havia vários. Ele foi pensado em um contexto russo do século XX pós-revolução de 1917, em que havia a valorização das línguas e dialetos locais, que deveriam coexistir com a língua nacional oficial (BRANDIST, 2012).

Dessa maneira, a natureza do gênero romanesco e, portanto, seu estilo, que ajuda a compor essa natureza – “Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016a, p. 17) –, dizem respeito a considerá-lo um todo plural organizado internamente por relações dialógicas instituídas pelo heterodiscurso, que o caracterizam como um e não outro e produzido no decorrer do tempo em interação com sua realidade circundante.

Segundo Bakhtin (2015), no âmbito das manifestações da linguagem existem forças centrípetas e centrífugas que agem historicamente centralizando-as ou descentralizando-as.

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso é um ponto de aplicação tanto das forças centrípetas quanto das centrífugas. Nela se cruzam os processos de centralização e descentralização, unificação e separação, um basta não só a sua língua como materialização discursiva individual como também basta ao heterodiscurso, é seu participante ativo. E essa comunhão ativa de cada enunciado no heterodiscurso vivo determina a feição linguística e o estilo do enunciado em grau não inferior à sua pertença ao sistema normativo-centralizador da língua única (BAKHTIN, 2015, p. 42).

O heterodiscurso, assim, é o que possibilitaria na prosa, no romance, a atuação da força centrífuga, descentralizadora e aberta, enquanto as centrípetas tenderiam a um entendimento único e acabado da linguagem, como na poesia:

Enquanto as variedades básicas de gêneros literários se desenvolvem no curso das forças centrípetas unificadoras e centralizadoras da vida verboideológica, *o romance e o gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras*. Enquanto nas cúpulas socioideológicas a poesia resolvia uma tarefa de centralização cultural, nacional e política do mundo ideológico verbalizado, no mundo baixo, nas farsadas e tablados do teatro de feira ecoava um histriônico heterodiscurso [...] (BAKHTIN, 2015, p. 42, grifos do autor).

Em comparação à poesia, a prosa, o romance, segundo Bakhtin (2015), permitem a dialogicidade interna, enquanto os tropos, o poético, a palavra em si mesma recuperam o símbolo puro em um contexto que não é dialógico, apenas ambíguo e polissêmico, e que basta a uma só voz, pois

O símbolo não pode pressupor uma relação substancial com a palavra alheia, com a voz alheia. A polissemia do símbolo poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma e sua completa solidão em sua palavra. Tão logo a palavra alheia, o acento alheio, um possível ponto de vista do outro irrompem nesse jogo do símbolo, destrói-se o plano poético e o símbolo é traduzido para o plano prosaico (BAKHTIN, 2015, p. 118).

A poesia só pode trabalhar com a palavra monovocal, que institui seu sentido próprio individual, sem relação com a palavra alheia e seu norte axiológico, surgindo acabada e resolvida na sua realidade social (BAKHTIN, 2015). A prosa, entretanto, o romance especificamente, caracterizado pelo heterodiscurso, surgiu como resposta estética a um contexto verboideológico diverso.

Assim, a estilística bakhtiniana/metalinguística, ao superar a separação forma e conteúdo, propõe que o estilo do romance, este um todo heterogêneo em uma cadeia de comunicação discursiva, se dê a partir do seu potencial de tratamento das suas diversas linguagens, vozes e discursos. Portanto, o estilo só existe em relação com o social, com o outro.

2 O ESTILO PARA O PENSAMENTO BAKHTINIANO: SEUS QUALIFICADORES

Aqui trato de categorias percebidas como definidoras do estilo segundo o pensamento bakhtiniano. A separação foi apenas didática, de modo a se obter um melhor entendimento teórico de cada uma, porém elas se conectam, dificilmente atuando sozinhas. Na verdade, pode-se dizer que, no romance, elas se complementam de modo a constituir o heterodiscurso.

2.1 Acabamento

Como uma concepção existente em razão do dialogismo, a partir das diversas vozes e posicionamentos axiológicos que constituem as relações humanas, as quais, sociais por excelência, pressupõem, portanto, o contato com o outro, o estilo na concepção bakhtiniana advém fundamentalmente da interação entre a língua e aqueles elementos que a circundam, sendo, por isso, uma noção que se constrói na correspondência com o gênero no qual se manifesta.

Segundo Bakhtin, em *Os gêneros do discurso*, texto da sua maturidade, o estilo, assim como o conteúdo e a estrutura composicional, forma os gêneros do discurso, “[...] tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016a, p. 12, grifos do autor) elaborados em uma determinada esfera/campo da interação verbal. Considerando que, para o pensamento bakhtiniano, o enunciado é elementar para a comunicação e segue as funcionalidades e finalidades do gênero a que pertence, havendo, portanto, formas composicionais que servem a certos temas e que agem em condições específicas, não é preciso dizer que é por meio dos gêneros que a linguagem alcança a vida social. Pelos gêneros do discurso, a linguagem humana pode se manifestar de diversos modos em diferentes esferas de atividade social, pois

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade (BAKHTIN, 2016a, p. 12).

Como constituinte dos gêneros do discurso, o estilo vai além de uma perspectiva linguística de consideração puramente individual/psíquica do falante, como observava a estilística tradicional, e se aproxima do uso prático da linguagem, levando em conta as diversas condições de produção,

circulação e recepção de formas discursivas de que o falante e seus interlocutores dispõem para compor sua ação interacional.

Assim, Bakhtin (2016a), ao conceituar o estilo como parte constitutiva dos gêneros do discurso, sendo estes formados no meio social, no encontro de sujeitos em certas circunstâncias que colocam em prática usos diversos do dizer, posiciona-o no âmbito histórico-social, no plurilinguismo da realidade. Esse fato é fácil de ser notado em relação ao gênero literário, em que, na esfera literária, a forma composicional romance, por exemplo, trabalha conteúdos sociais mais ou menos históricos expressando esteticamente as diferentes linguagens do mundo real, com o heterodiscurso, permitindo ao mesmo tempo a participação do leitor, real ou virtual.

Entretanto, o enunciado, que é por onde os gêneros e, por extensão o estilo, se processam, é também individual, como afirma Bakhtin (2016a), e, por isso, traduz a singularidade do falante, o que nos conduz à ideia de que do estilo do enunciado alcançamos o estilo de seu autor, que seria visto como o modo particular como este trabalha o externo em encontro com o interior, a maneira como ele responde ao seu contexto.

Faraco (2016) exprime que Bakhtin e seu círculo propuseram o método sociológico da linguagem, no qual baseiam sua estilística sociológica, como visto, em resposta à individualidade apresentada pelo subjetivismo linguístico e pela *parole* saussuriana, mas não queriam que esse método fosse uma camisa de força imposta pelo social, uma vez que viam o sujeito “[...] ao mesmo tempo único, singular, e social de ponta a ponta” (FARACO, 2016, p. 136). Assim, pensavam na dinâmica entre o individual e social, não abandonando o individual, mas este sendo tratado a partir das interferências do social e não no sentido psicológico ou de ausência de ação do falante na produção do acontecimento linguístico. O estudioso esclarece que Bakhtin e seu círculo, pela perspectiva da estratificação das linguagens, ou seja, observando o mundo como um emaranhado de vozes sociais em contato, atribuíam à peculiaridade/estilo do enunciado o tipo de diálogo construído entre o falante e as vozes, linguagens, discursos com quem ele entra em contato. Conforme Faraco (2016), seria nesse sentido, então, tendo em vista o caráter individual do enunciado, que se poderia falar de estilo como relacionado a um processo de “seleção” e “escolha” de elementos pertencentes a uma múltipla rede axiológica. Nas palavras precisas do autor:

[...] Ao assumirem a linguagem como uma realidade social infinitamente estratificada, abrem espaço para o individual (e, portanto, para estudos estilísticos). A singularidade vai poder se materializar nos incontáveis e mesmo imprevisíveis contatos e intersecções das inúmeras vozes sociais que participam

da constituição contínua do psiquismo e nele ressoam e se entrecruzam numa espécie de moto perpétuo dialógico [...]

É por esse caminho que poderemos entender a argumentação daqueles autores segundo a qual a elaboração estilística da enunciação é uma atividade de seleção, de escolha individual, mas de natureza sociológica, já que o estilo se constrói a partir de uma orientação de caráter apreciativo: as seleções e escolhas são, primordialmente, tomadas de posições axiológicas frente à realidade linguística, incluindo o vasto universo de vozes sociais (FARACO, 2016, p. 136-137).

Nesse passo, a singularidade do autor seria depreendida justamente pelo modo como em seu enunciado ele estabelece o diálogo entre o individual e o social, não tendendo, assim, para um ou outro lado. O que importa é a tensão impressa no enunciado pelas opções do autor que são balizadas pelas condições histórico-sociais em que se insere, em encontro com as palavras e as ideias do outro. Em contato com o mundo que o cerca, o autor se altera, se refrata e transfere à sua obra o resultado da sua transformação, isto é, o modo particular como lida com esse mundo.

Fazendo avançar mais um pouco a concepção bakhtiniana de estilo, Brait (2018) afirma que, em um dos trabalhos iniciais de Bakhtin, *O autor e a personagem na atividade estética*, escrito provavelmente entre 1924 e 1927 – ou seja, antes mesmo de posicionar o estilo nos diversos usos e esferas de circulação da linguagem, no âmbito dos gêneros do discurso, portanto, o que faz no texto de 1952-53 –, o pensador trata o estilo como um fenômeno relacionado ao acabamento da obra literária, e isso pela mão do autor, que constituirá seu estilo de acordo com a forma como, na obra literária, expressará seu olhar sobre o mundo.

Em “O autor e o herói na atividade estética”, assinado por Bakhtin e escrito entre 1920-1930, o estilo [...] é definido *como conjunto operante de procedimentos de acabamento*. Isso implica, dentre outras coisas, um ponto de vista em que a escrita se destaca como sendo a relação do autor com a língua e, conseqüentemente, sua forma de utilização da língua. Via material impresso transparece, na verdade, a relação do autor com a vida, ou seja, *o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida*, podendo, portanto, o estilo ser definido como o *conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo* (BRAIT, 2018, p. 87, grifos da autora).

Para Bakhtin (2003b), o autor deve trabalhar no interior da obra sua perspectiva em relação ao mundo ético-cognitivo e, ao realizar isso, opera uma transmutação. O mundo da obra não é construído empiricamente, é a transformação do mundo real pela mão do autor, pois, se assim não for, o acabamento da obra fica forçado, sem sentido, fazendo surgir algo beirando ao não estético.

Para darmos conta de explicitar essa questão, faz-se necessário percorrer outros três textos de Bakhtin, da sua fase inicial, os quais são considerados por pesquisadores¹³ do pensador e do seu círculo como contendo um conteúdo mais filosófico em relação a seus outros textos, que tratariam mais do funcionamento da linguagem. São eles: *Arte e responsabilidade* (1919), *Para uma filosofia do ato* (1920-24) e *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1923-24)¹⁴. A discussão proposta por eles, da inter-relação entre ciência/teoria, ética e estética, ou, em outros termos que Bakhtin também emprega, principalmente em *Para uma filosofia do ato*, entre vida e cultura (sendo esta tudo aquilo que se oporia à concretude da vida), é ampla, complexa e, segundo Faraco (2016), percorre toda a obra de Bakhtin, sendo retomada por seus seguidores.

Arte e responsabilidade inicia com destaque aos três campos da cultura segundo o russo – ciência, arte e vida –, de modo a interceder em favor da necessidade de haver uma superação das fronteiras entre esses campos para possibilitar à arte ser mais que “inspiração” – no sentido metafísico –, portanto tendo em vista a existência concreta do sujeito, em diálogo com a vida.

A respeito desses três campos, sabemos que, conforme Magalhães e Kogawa (2019, p. 27), o primeiro campo se refere, no pensamento geral de Bakhtin e seu círculo, a teoria, cognição, conhecimento, ou seja, trata-se da atividade do pensamento, do metafísico, da abstração e da generalização do conhecimento: “Cognição, no escopo do pensamento bakhtiniano, diz respeito à conceituação despersonalizada, ao conhecimento abstrato, ou teoria, que não alude a nenhum sujeito particular”.

A arte/estética, continuam os pesquisadores, relaciona-se com a “enformação material pela qual se realizam as relações sociais” (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 26). É a constituição de uma forma arquitetônica por meio da organização do material feita pela forma composicional. Em determinado tempo e espaço, o artista, que possui certa orientação axiológica, trabalha

¹³ Faraco (2016) é um deles. O estudioso menciona que o interesse de Bakhtin, em seus primeiros textos (começo da década de 1920), era estabelecer uma “prima philosophia”, isto é, propor inicialmente uma reflexão filosófica, mas uma reflexão filosófica que se opusesse ao “teoricismo”, o qual pensa a vida pela perspectiva da ciência, transformando seus acontecimentos em objetos de estudo. Tal reflexão, conforme Faraco, é o pilar de todo o pensamento bakhtiniano no tocante à sua teoria linguística.

¹⁴ Edições utilizadas, respectivamente: BAKHTIN, M. *Arte e responsabilidade*. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Introdução e tradução: Paulo Bezerra. Prefácio: Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. xxxiii-xxxiv; BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Organizado por Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGE). Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010; BAKHTIN, M. *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*. In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 7. ed. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec Editora, 2014. p. 13-70.

criativamente um conteúdo também axiologicamente marcado. Em outros termos, trata-se da realização artística proposta situadamente e por um autor que nela manifesta sua posição em relação ao mundo. Voltaremos a esse ponto.

Por fim, conforme os autores, a vida/ética tem a ver com a existência do sujeito no meio social, sua participação ativa, singular e responsável na realidade histórico-social.

Sobre isso, sabe-se que Bakhtin se baseou em Kant e em sua teoria do conhecimento para elaborar essa reflexão. Sobral (2018b, p. 104-105) diz que Bakhtin deu uma nova expressão aos conceitos kantianos de razão pura, razão prática e juízo – que se tornaram, respectivamente, teoria, ética e estética – a partir de duas proposições: a noção da singularidade e responsabilidade do sujeito na vida, que nela não tem “álibi”, sendo que “[...] cada sujeito deve responder por seus atos, sem que haja uma justificativa *a priori*, de caráter geral, para seus atos particulares [...]”; e a “entoação avaliativa”, que é a forma como o sujeito transmite ao mundo aquilo que vê dele.

Dessa maneira, o necessário diálogo entre teoria, ética e estética, feito a partir de uma reformulação da filosofia kantiana, permite que a arte seja observada como mais que abstração ou psicologismo, ganhando um caráter ético, ou seja, os sujeitos que vivem na realidade humana e que, por isso, são responsáveis por ela também têm responsabilidade no ato estético, que igualmente é parte dessa realidade. “Como o próprio título do ensaio sugere [Arte e responsabilidade], Bakhtin advoga que o domínio artístico não está isento de responsabilidade. Dito de outro modo, Bakhtin argumenta que mesmo a atividade estética implica posicionamento ético” (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 28). Para Bakhtin (2003a), o sujeito e o artista devem se responsabilizar por suas ações na vida, pois, em uma relação de alteridade, ambos transformam a realidade e são transformados por ela, para o bem ou para o mal.

Em *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin aponta, e Faraco (2016), em sua leitura, elucida, a ocorrência, no pensamento filosófico da sua época, de uma separação entre dois mundos, o da vida (“[...] o mundo da historicidade viva, o todo real da existência de seres históricos únicos que realizam atos únicos e irrepitíveis, o mundo da unicidade irrepitível da vida realmente vivida e experimentada” [FARACO, 2016, p. 18]) e o da cultura (“[...] o mundo do juízo teórico [...], o mundo em que os atos concretos de nossa atividade são objetificados na elaboração teórica de caráter filosófico, científico, ético e estético” [FARACO, 2016, p. 18]). Observe-se que essa ideia é a mesma que é levantada em *Arte e responsabilidade* e que agora será mais desenvolvida pelo teórico russo. Para ele, a separação entre esses dois mundos só pode ser reparada por meio da

constituição da totalidade/unicidade do sujeito, que incorpora ao seu evento particular da existência seus contínuos atos e sua percepção ativa sobre eles, escapando do divórcio entre o transcendente e a generalização. Para Bakhtin (2010), se assim for, se permanecer o dualismo incomunicável entre vida e cultura, o sujeito perde sua singularidade e sua postura responsável se desfaz, passando a ser manejado por algum sistema dominante.

Sobral (2018a, p. 25) destaca que a maior preocupação de Bakhtin, a qual se estendia a seu círculo, era a construção do diálogo entre o geral e o particular, de modo que a individualidade do sujeito seria resultado da íntima articulação entre o seu ser e pensar e seus atos concretos e responsáveis em face da vida, mas sem abandonar o que há de repetível, genérico e comum na forma de existir, que também é parte desses atos, pois viver não se trata de uma ação acabada, mas de um processo que necessita considerar o que já existe, o que veio antes, para se realizar (“[...] todo enunciado cria o novo, mas só o pode fazer a partir do já existente, sob pena de não ser compreendido”). As atitudes e decisões humanas, se forem formadas mecanicamente, sem conexão viva, parecerão estranhas. “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras” (BAKHTIN, 2003a, p. xxxiii, grifo do autor).

Como o sujeito se torna único a partir de seu agir concreto, singular e irrepitível na vida (“eu para mim”) (“Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca” [BAKHTIN, 2010, p. 92]) em integração com suas ideias e formulações sobre esse agir – equilibrando-se, portanto, teoria/contemplação e prática –, porém também a partir do pré-existente e do diálogo com o agir de outros sujeitos, que não são eu, que são diferentes de mim e que têm um modo de ser, de agir e de pensar distinto do meu (“[...] cada pessoa ocupa um lugar singular e irrepitível, cada existir é único” [BAKHTIN, 2010, p. 92-93]), mas que me ajudam a me constituir, pois eu não vivo sozinho no mundo, tenho contato constante com outros, que têm aquilo que eu não tenho, a visão da minha inteireza, Bakhtin (2010) crê, assim, que temos liberdade de ação e dever de posicionamento no meio histórico-social e, por isso, a responsabilidade ética de responder por nossos atos. E aqui responder vai além do aspecto moral. Temos a obrigação na existência de assumir nosso lugar, mas fazemos isso em contato com o antecedente e com outros indivíduos, a quem nos reportamos, de quem aproveitamos discursos, ou seja, a quem respondemos.

Sobre o duplo sentido de responder, que é basilar no pensamento bakhtiniano, Sobral (2018a, p. 20) menciona o emprego do termo “responsabilidade”, opção do tradutor da obra *Mikhail Bakhtin* (1984), de Clark e Holquist, para a palavra original *answerability*, mas afirma que entende que tanto o original como a tradução não transmitem o sentido de responsabilidade. Para o autor, “responsabilidade”, termo cunhado por ele mesmo, dá conta melhor da polissemia, unindo, assim, “[...] responsabilidade, o responder pelos próprios atos, a responsividade, o responder a alguém ou a alguma coisa”.

Bakhtin (2010) precisa que, no nosso evento do existir, que é constituído de relações sociais, não nos doamos completamente ao outro, mantendo nossa integridade, de modo que ninguém existe como nós ou ocupa o mesmo lugar que o nosso na existência, sendo exatamente por isso que não somos determinados por uma lógica acabada, tendo participação na constituição do nosso próprio existir e do existir do outro. Sobral (2018a, p. 22) novamente destaca que, de acordo com essa reflexão bakhtiniana, não se trata de optar pelo sujeito do mundo das ideias, alheio à realidade concreta, ou pelo sujeito assujeitado por forças sociais, e sim escolher a interação colaborativa entre as duas perspectivas, de modo que o que há é um sujeito “[...] que, sendo um eu-para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu-para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido”.

Nessa linha, observa-se que a íntima relação eu/outro, o princípio do dialogismo, é primordial para a aproximação entre vida e cultura, pois, desde que nasce, até sua morte, o indivíduo estabelece, mantém e manifesta sua singularidade por meio de seus atos reais que deixam ver sua compreensão do mundo, mas são atos construídos em diálogo com o outro, com outros seres humanos, em uma relação de coexistência constitutiva, visto que eu me constituo por meio do outro e ele se constitui por meio de mim, não havendo, portanto, espaço para a abstração ou neutralidade na vida e mesmo na arte, que também é feita de trocas humanas. Assim, o estético, que é cultural por se realizar concreta e não psicologicamente, também precisa do ético.

O estético, que Kant chama de juízo (SOBRAL, 2018b) e que Bakhtin ressignifica incluindo na cultura juntamente com teoria e vida em *Arte e responsabilidade*, já que são conceitos formados no palpável e não na consciência, tendo necessidade do ético para existir, mas não necessariamente do empírico, trabalha, então, em função da avaliação do sujeito em relação ao mundo, e não *a priori*. Para o teórico russo, o estético não é uma abstração ou empiria do artista, mas uma posição contemplativa singular deste em relação ao real, em que encontramos o corrente

e outras posições com que se comunica. É uma criação do artista, não o real (embora o empírico possa vir a ser expresso), que se define pelo valor atribuído na obra à experiência de vida do artista construída pelo contato humano – “[...] o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores [...] O ato criativo envolve [...] um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte [...]” (FARACO, 2016, p. 90).

Entretanto, não se trata de uma singularidade hegemônica, pois o que já está lá, o geral e o alheio também participam da constituição dessa singularidade em um processo vivo, contínuo e aberto, porquanto estamos a todo momento reagindo ao contato, respondendo ao atual, pensando no que virá a ser (CLARK; HOLQUIST, 2019). Mesmo o enunciado é inacabado, pois existe em certa situação espaçotemporal e em relação a outros e ao mesmo tempo faz surgir outros e em outras circunstâncias. É um processo que sem fim. Segundo o pensamento bakhtiniano, tudo que se produz eticamente e, portanto, cultural e dialogicamente, como a própria teoria, que chega a mim mediada pelo social, é inacabado, incompleto, um desenvolvimento em série, não um sistema fixo de valores. No caso da arte, ela também utiliza o inacabamento do ético para criar seu acabamento estético, concebendo um mundo próprio a partir da refração do autor em relação ao real, e faz isso a partir da exotopia, princípio bakhtiniano de enxergar a vida e fazer funcionar o estético.

Como vimos, para Bakhtin (2003b), na vida eu ocupo uma posição única e distante em relação ao outro e a partir dela não me vejo completo, mas consigo observar a plenitude do outro, ao mesmo tempo que o outro, afastado de mim e em seu lugar também único, pode me ajudar a me preencher, pois tem uma visão completa de mim. Tem-se nessa relação a ideia de um excedente de visão meu e do outro. A depender de nossas posições, podemos nos ver mais ou menos. É, nesse sentido, portanto, que Bakhtin diz que somos inacabados e incompletos, pois nós mesmos não conseguimos nos completar porque não nos enxergamos totalmente e precisamos do olhar do outro sobre nós para tentarmos nos completar.

Na filosofia bakhtiniana, esse princípio, nota Sobral (2018b), acaba por se conectar ao aspecto da assinatura/autoria – uma vez que, como sou único na minha existência, sou autor da minha própria vida, visão de mundo e das minhas decisões tomadas nela –, mas ganha, a nosso ver, certa complexidade no estético, no relacionamento entre o autor e a personagem/herói, pois ser autor, na arte, segundo Bakhtin, é ser o mediador entre o mundo real e o estético, saber transitar entre os dois mundos. E, para isso, o autor precisa ter um excedente de visão em relação a estes,

de modo que, podendo enxergar, do seu lugar de autor, além dos outros, pode elaborar o estético, pode criar, transpondo para a obra a inter-relação entre sua posição axiológica e as outras da vida. Ser autor, esteticamente falando, é ser criador (sujeito estético), instância imanente da obra literária, e não real, e se colocar exotopicamente em relação à arquitetônica da obra, isto é, ter uma posição de deslocamento em relação ao conteúdo representado artisticamente, afastando-se do mundo empírico e se aproximando do terreno estético, portanto.

O lugar singular do sujeito estético (do autor, do contemplador) no existir, o ponto de irradiação da sua atividade estética – do seu amor objetivo por um certo homem – tem uma só definição: a sua exotopia em relação a todos os momentos da unidade arquitetônica <?> da visão estética, que torna pela primeira vez possível abraçar a arquitetônica inteira, seja espacial ou temporal, como uma única atividade afirmativa dos valores. A empatia estética – a visão do herói, do objeto, a partir do interior – se realiza ativamente deste lugar singular exotópico, e precisamente a partir daqui se realiza a recepção estética, afirmação e informação da matéria da empatia na arquitetônica unificante da visão (BAKHTIN, 2010, p. 128).

Em consideração ao ato de ser autor, Faraco (2016) afirma que todo texto tem uma posição autoral, visto que, conforme Bakhtin, vivemos em um movimento exotópico constante, isto é, em trocas e deslocamentos de posições valorativas. Não nos mantemos sempre no mesmo lugar avaliativo, estamos sempre mudando de avaliação sobre as coisas e de ação conforme o tipo de contato com o outro. Mas, no caso estético, ocorre a organização de um mundo novo a partir dos óculos do autor-criador, que não refletem o real, mas o refratam tendo em vista seus valores e seu recorte escolhido em relação a esse mundo. Para criar, o autor-criador precisa estar de fora de sua criação, porquanto só assim ele terá garantida a visão do todo necessária para estabelecer os procedimentos de acabamento dessa criação.

O texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, ainda no interior da discussão entre cognitivo, ético e estético, desenvolve a questão do acabamento estético, ou seja, a construção singular de uma arquitetônica pela forma composicional realizada via material.

É no âmbito da cultura, em que o estético trabalha lado a lado com o cognitivo e o ético, não tendendo, assim, para a abstração ou idealismo da teoria ou para o empirismo, mas considerando relações entre valores humanos, que as manifestações artísticas podem se realizar. Conforme Bakhtin (2014, p. 16), a arte não possui autonomia própria, mas uma autonomia participante, sendo que só existe em coparticipação com os outros campos da cultura. “A

autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura [...]”. Trata-se, segundo o autor, de uma relação de fronteiras, em que o fenômeno cultural se constitui no contato entre os três campos articulados e não isoladamente. Para Bakhtin (2014), o ato isolado não é cultural, é apenas “fato” vazio de sentido, e, por isso, não emana nenhum valor. No caso do fenômeno estético, ele entrará na unidade da cultura por meio do seu acabamento construído pela íntima relação entre as formas arquitetônica e composicional e o material.

Sabemos que Bakhtin (2014) considera a forma arquitetônica o tipo de enformação do objeto estético, isto é, a forma de trabalhar o conteúdo tendo em vista um sentido. Trata-se de uma totalidade estética singular criada pelo artista considerando a ligação entre seu modo de observar o mundo, que é atravessado por diversas posturas axiológicas, e o conteúdo trabalhado.

A forma composicional, por sua vez, define-se como a maneira pela qual se organiza o material tendo em vista uma determinada forma arquitetônica. Bakhtin (2014) dá o exemplo da lírica e da tragédia como formas arquitetônicas e as variantes de poesia lírica e do drama, respectivamente, como suas formas composicionais correspondentes. Para o teórico, existe uma forma composicional que se conforma a certa forma arquitetônica. Nesse sentido, ele aproxima a relação forma arquitetônica e composicional dos gêneros discursivos, que são formados pelo agrupamento de certas características similares, ou seja, cada gênero teria um modo específico de constituição e funcionamento.

O todo artístico é uma articulação tripartida, ou seja, instaura uma relação íntima e particular entre forma arquitetônica, composicional e material, de modo que se faltar uma parte não há arte, assim como há uma necessidade de encaixe próprio entre eles, o que produz a singularidade estética. Em cada obra, por meio do material, há uma certa forma composicional atuando a serviço de um conteúdo específico, concretizando-o.

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

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional [...] (BAKHTIN, 2014, p. 25).

Assim, o material, para Bakhtin, é o suporte/aparato técnico indispensável para a existência da manifestação artística, mas que não se destaca na composição final da criação. O teórico entende que na constituição de uma obra ocorrem o momento do objeto estético (conteúdo/arquitetônica), em que se traduz a contemplação artística, isto é, a refração do mundo pelo olhar do artista, e o momento da obra exterior (material), em que acontecem os processos técnicos relacionados ao material, de cunho científico, e que na relação inseparável entre ambos há a superação do primeiro momento em relação ao segundo – “[...] a criação artística definível pela relação com o material constitui a sua superação” (BAKHTIN, 2014, p. 48) –, pois a obra estética pronta será uma forma valorativa e não técnica. A obra, apesar de se concretizar em um dado material, o supera por meio do conteúdo, que ganha sentido na cultura. Segundo Faraco (2018, p. 101), o objeto estético, a arquitetura, o conteúdo constituem uma “realidade relacional” materializada no material, ou, em palavras do autor, constituem “redes de relações axiológico-culturais”, um “conjunto de relações axiológicas”, “um conteúdo axiológicamente enformado pelo autor-criador numa certa composição concretizada num certo material”.

É nessa direção, então, que o teórico russo critica a estética material, pois ela se preocupa com a valorização do material em detrimento do conteúdo, considerando a obra isolada, ou seja, autônoma e fechada, o que, como vimos, não existe, pois a arte faz parte da cultura, estando inserida no mundo e agindo em constante diálogo com ele. Para Bakhtin (2014), no estético não é possível se olhar separadamente para o conteúdo, composição ou material, ou mesmo tomar um pelo outro, como, segundo ele, faziam os formalistas, ao considerarem a importância de a obra literária estar somente na sua confecção verbal. Antes se deve observar o conjunto articulado.

Assim, no terreno da expressão literária, Bakhtin (2014) defende uma estética que reúna o conteúdo e o verbal, isto é, uma arquitetura enformada pela composição e realizada no material verbal, uma totalidade de sentido situada e formada por relações axiológicas. Na obra literária, o autor-criador, formulação do autor-pessoa, dará forma a um conteúdo – que, em tal esfera, Bakhtin destaca como sendo a personagem/herói – em um material verbal tendo em vista seu posicionamento valorativo. Ele reelabora o mundo ético-cognitivo na obra, a qual se torna não reflexo do real, mas a consideração refratada do autor em relação à realidade. Eis, então, o processo de acabamento da obra de arte e da obra literária, que é fundamental para o entendimento do estilo no pensamento bakhtiniano.

É notável que em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, que é anterior a *O discurso no romance* e *Problemas da obra de Dostoiévski*, Bakhtin já apresente sua metalinguística e estilística, quando considera o idealismo e o empirismo, com sua abstração e sistematização, infrutíferos ao estético, apontando a necessidade de considerá-lo na unidade da cultura, e quando destaca a importância de se trabalhar material verbal e conteúdo em conjunto, valorizando também o extralinguístico e não apenas o material.

Agora podemos retornar àquilo que destacamos algumas páginas atrás conforme Bakhtin e com a ajuda de Brait (2018) sobre o estilo ser vinculado ao acabamento da obra literária, isto é, o tratamento que o autor dá à obra, o modo como ele estabelece conexões com as personagens. Na vida, o escritor possui uma maneira de ação e de avaliação segundo a qual elabora no mundo estético o autor-criador, que não é, como sabemos por *O autor e a personagem na atividade estética*, a pessoa real do escritor, mas uma função da obra, que transpõe, também considerando sua posição valorativa, a realidade para a atividade estética. “O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recortam e se reordenam esteticamente os eventos da vida” (FARACO, 2018, p. 108). Assim, o autor-criador, ao dar forma ao conteúdo utilizando a palavra, sendo o conteúdo a personagem e seu mundo, já deixa ver a sua individualidade criativa, transformando o mundo ético-cognitivo em estético e estabelecendo uma identidade para a obra.

Conforme Bakhtin (2003b), não interessa acessar a obra pela vida do autor-pessoa, como os conflitos por que passou ao longo do processo criativo, sendo que o que importa é o produto final, a obra realizada, a partir da qual daí sim podemos tentar encontrar autoria e estilo para o autor, pois a obra é feita a partir de escolhas do autor-criador. A obra literária, para se concretizar, não fará uso da realidade empírica do autor-pessoa, antes precisará do autor-criador para realizar o processo de transmutar o real para o mundo artístico. As considerações do autor-pessoa sobre a personagem só ganham valor estético postas nas mãos do autor-criador, senão ficam soltas e sem sentido na obra, não fazendo parte dela. Para tentar deixar mais claro, mesmo uma obra autobiográfica precisa passar pelas lentes refratoras do autor-criador, que proporá alguma reformulação para a obra, pois se trata de um gênero literário, estético, portanto, e não ético-cognitivo, como um diário, por exemplo.

Se levarmos em conta todos os fatores aleatórios que condicionam as declarações do autor-pessoa sobre as suas personagens [...] veremos com absoluta evidência

o quanto é incerto o material que deve emanar dessas declarações do autor sobre o processo de criação da personagem. Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir valor estético, mas só depois de iluminado [il.] pelo sentido artístico da obra (BAKHTIN, 2003b, p. 6).

Segundo Bakhtin (2003b), o autor-criador é transgrediente em relação à personagem, isto é, há uma diferença de planos entre eles, de modo que o autor-criador não é a personagem nem pode ser por ser a instância suprema da obra, tendo excesso de visão em relação a personagem e seu mundo e sendo ele responsável por tudo que na obra se dá.

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem [...] O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2003b, p. 11).

É nesse sentido, portanto, que se entende a concepção de estilo segundo Bakhtin como, antes de tudo, um modo de observar e enfrentar o mundo e, em seguida, a forma de lidar com o material linguístico. “Chamamos estilo à unidade de procedimentos de informação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material” (BAKHTIN, 2003b, p. 186). Além dessa concepção advir do enunciado concreto em direção ao autor e não o contrário, isto é, advir da obra pronta, da sua especificidade, o que foi assinalado por ele mais tarde – e observado em outros gêneros que não o literário – no texto *Os gêneros do discurso*, como já assinalado.

Embora secundário e superado, não se pode esquecer que o momento do material é fundamental para o desenvolvimento do conteúdo e, assim, do estilo, uma vez que não existe acabamento literário sem o elemento verbal e o autor-criador se apropria dele de uma forma particular para criar o mundo literário, ou seja, temos aí já posta a estilística bakhtiniana. Segundo Bakhtin (2003b), para o estilo se constituir é preciso que duas condições estejam presentes: o entendimento do estético como parte da unidade da cultura, ou seja, em diálogo com o cognitivo e ético, e a aceitação de que a arte se faz por meio da exotopia, isto é, por meio do distanciamento do autor-criador em relação àquilo que enforma.

Essas duas condições, na verdade, operam com aquilo que estudiosos destacam como sendo os dois maiores temas bakhtinianos, nos quais os demais se inserem, como já foi possível observar até esta altura. São eles: as relações nas fronteiras do universo cultural e as trocas de posições axiológicas que se dão entre o eu e o outro. Como o primado do estilo é uma forma particular de observar o mundo que se transmuta para a obra, estabelecendo, assim, conexões entre vida e arte, ele só pode existir na unidade da cultura, onde essas conexões são possíveis, e por meio de refrações da realidade que só ocorrem com o afastamento do autor-criador da personagem, pois, uma vez posicionado distante dela, consegue vê-la inteira.

Como eu para mim não vejo o meu todo, preciso do outro para ser completado, assim a personagem não pode acabar a si mesma, precisando do excedente de visão do autor-criador para fazer isso. E o autor-criador, em sua posição única, ocupada apenas por ele e mais ninguém, em que tem somente sua estimativa axiológica, mas enxerga o outro na integridade, precisa sair de si mesmo, se aproximar da personagem, colocar-se em seu lugar, ser alimentado de suas avaliações e retornar à sua posição, de onde poderá preencher a personagem com suas considerações resultantes do contato.

Para elucidar o fenômeno da exotopia, Bakhtin (2003b) dá o exemplo de uma pessoa em sofrimento percebida por um eu. De si mesma, a pessoa conhece seu sofrimento, mas lhe faltam alguns elementos, a que não tem acesso por causa de seu lugar, como sua face tristonha, a rigidez de seu corpo etc., os quais o eu pode ver de sua posição distante, embora não possa sentir o que ela sente. O eu precisa sair de si, ir até a pessoa, se colocar no lugar dela, sentir o que ela sente e depois, ao retornar a seu lugar, completar o que vê com sua avaliação do que sentiu. Bakhtin (2003b) diz que a atividade estética precisa fundamentalmente de dois momentos: a compenetração do autor, que deve se colocar no lugar da personagem, vendo e sentindo o mesmo que ela, e o retorno a seu lugar, de onde trabalha com o resultado da compenetração, possibilitando o acabamento estético. Assim, fala-se de acabamento porque ao que o autor podia ver de longe se junta aquilo que ele foi buscar.

Desse modo, alcançar o todo singular da obra literária de onde depreendemos o estilo do autor é observar, na ligação da vida com a arte, a distância entre autor-criador e personagem. Como é do acontecimento da vida da personagem, seu evento único na existência, que a obra se faz, é a busca do preenchimento da personagem, sua definição, seu acabamento pelo autor-criador o que guia a obra. Segundo Bakhtin (2003b), é a tensa relação entre autor-criador e personagem, duas

consciências que se confrontam axiologicamente, não devendo coincidir, que permite que obra seja obra e também ganhe determinada forma e, portanto, estilo, dado que cada gênero possui um estilo e que a arquitetura determina a forma composicional e precisa do meio material para se realizar, como tentamos mostrar até aqui.

Conforme Bakhtin (2003b), a personagem vive em um mundo ético-cognitivo criado pelo autor e, nesse mundo, ela é inacabada e se encontra em uma busca por sua completude, porém, se trata de uma representação estética, assim ela não pode ser independente do autor e se acabar sozinha, ela precisa dele, por seu excesso de visão, para completá-la e, desse modo, dar nascimento à obra literária.

Para o pensador, é exatamente assim que surge o acontecimento estético, no entanto ele destaca três casos (que também podem variar dentro de si) em que esse processo sofre modificações, se o excedente de visão do autor em relação à personagem passar por alguma alteração. Seriam casos em que não ocorreria um verdadeiro acabamento, dado que, segundo Bakhtin (2003b), alterar a distância entre personagem e autor finaliza o estético, fazendo surgir o ético-cognitivo, ou seja, termina-se o discurso literário e outro tipo de discurso surge. Para se manter no estético, com alteração da distância, continua, a relação entre autor e personagem precisa de algum tipo de reformulação.

São eles: O autor se apossa da personagem; A personagem é autora de si mesma; A personagem assume o domínio sobre o autor. Conforme Bakhtin (2003b), há, nesse primeiro caso, dois tipos de personagem. Inicialmente, aquela que, para ele, encontra-se nos romances não autobiográficos, normalmente nos “pseudoclássicos” russos, e que se constitui quando o autor com ela se funde e de dentro dela a conclui, de maneira que a sua enunciação é aquela advinda diretamente da voz do autor. Aqui o suposto acabamento da personagem e da obra é fraco, visto que a personagem, surgindo pronta e determinada pelo autor, não parece verossímil. O segundo tipo, então, refere-se à personagem autobiográfica. Nessa situação, o autor-pessoa se funde com a personagem a ponto de se tornar ela, deixando sobressair a autoconsciência desta. É uma personagem aberta, comum dos romances românticos. Para se acabar esse segundo tipo de personagem, mantendo-se, assim, o estético, o autor/personagem tem que afastar-se de si e se tornar seu próprio outro. “[...] ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...]” (BAKHTIN, 2003b, p. 13, grifo do autor). Em relação a esses dois tipos, manifesta-se, assim, o evento ético, em vez do estético, já que não há transgressão

necessária entre os planos da personagem e do autor, sendo que a consciência da personagem é aquela do autor. Para Bakhtin (2003b), não existe acabamento estético se houver uma consciência dominadora, sendo preciso antes a disputa entre posições axiológicas diferentes. Possivelmente, nessas situações, sem alguma alteração no tratamento, teríamos um romance mal-acabado e não convincente ou uma confissão, um diário, uma carta, um manifesto, entre outros.

No segundo caso, a personagem, surgindo acabada e autossuficiente na obra, foi pensada pelo autor para ser a dona de seu próprio mundo. Seu espaço de definição e ação é o romance e nele ela tem autonomia, mas é uma autonomia aparente, porque ela foi concebida pelo autor para que cumpra o propósito dele para ela, o papel escrito e pronto para ela. Como está acabada e conhece tudo sobre si mesma, não resta nada que o autor possa lhe acrescentar para enriquecê-la. Assim, não se estabelece entre ambos a tensão/distância que o acabamento estético exige.

No terceiro, a personagem possui autoridade em relação ao autor, de modo que o retira de sua posição exterior e concorre com ele por esse lugar. Segundo Bakhtin (2003b), é o caso concernente às personagens de Dostoiévski. Nesse caso, a garantia do sentido literário passa pela polifonia.

Dessa maneira, podemos considerar que, tendo em conta o deslocamento necessário do autor em relação à personagem para a promoção do acabamento estético, entre as posições relacionais entre autor e personagem, eu/outro, pelas quais esses casos elencados por Bakhtin (2003b) navegam, existe um continuum de posições que pode distinguir forma, gênero e, portanto, estilo.

2.2 Interlocutor

Retomando a ideia de que não existe enunciado/obra isolada, sendo que estão situados na história e vivem em diálogo constante com outros enunciados/obras, outras vozes sociais em rede, destacamos agora mais um elemento para a busca aqui feita da definição do estilo segundo o círculo de Bakhtin: o interlocutor do discurso. Como o estilo se constitui na presença do outro, na sociedade, da qual autor/interlocutor/personagem fazem parte, ele existe tendo em vista a “responsabilidade” (termo de SOBRAL, 2018a), no seu duplo sentido: a alternância dos sujeitos na comunicação e a ideia de que sou responsável pelos meus atos na vida, como o acontecimento artístico, que tem função social, ao ser um modo de olhar o mundo e de responder a ele.

Essa relação entre a responsabilidade e o estilo não aparece somente em Bakhtin, mas também em Volóchinov. Embora tenha sido Bakhtin quem se debruçou sobre o estilo no romance, Volóchinov também tratou do estilo e antes de *O discurso no romance*. O teórico, no texto *O discurso na vida e o discurso na poesia*¹⁵, de 1926, partindo do estudo do funcionamento do enunciado do cotidiano para chegar ao enunciado artístico, também levanta a questão da arte como parte do meio social em vez de psiquismo ou teoricismo e a necessidade de uma poética sociológica que proponha o relacionamento e não a competição entre conteúdo e forma linguística. Nesse sentido, afirma que todo enunciado é constituído pelo falante (autor), o ouvinte (não o real, mas um ente imanente) e o objeto do enunciado (o assunto, o acontecimento, a personagem), que nele se relacionam singular e internamente, determinando, assim, sua forma e estilo.

Segundo Volóchinov (2019), o ouvinte e a personagem, com quem o autor dialoga, trazem a vida para dentro do enunciado por meio de uma avaliação social, isto é, um posicionamento axiológico, o qual se manifesta por tons de fala, a entonação. No enunciado cotidiano, assim como no estético, a palavra é o meio pelo qual acessamos o social, de modo que se deve ir além dela, no seu contexto, para depreender os elementos que a rodeiam, de modo a compreender seu sentido. Como vimos, para o pensamento bakhtiniano, o puramente verbal é isolado e vazio de sentido, necessitando do outro, do extraverbal, para se preencher e ganhar vigor. Dessa maneira, para Volóchinov (2019), em ambos os tipos de enunciado ocorre uma relação entre o dito e o não dito, sendo o verbal o dito, aquilo de comum, explícito e recorrente que há no enunciado, e o conteúdo sendo o não dito, o implícito, o variável, a depender da avaliação dos participantes da interação comunicativa, que ganha contorno com a entonação. Ironia, humor, concordância, discordância, tristeza, desdenho, entre outros, por exemplo, avaliações do enunciador, são percebidos no enunciado por meio das variações da entonação.

Assim sendo, observe-se que o não dito é uma posição valorativa, ou seja, não se trata da pura subjetividade de cada participante, mas da opinião construída em conjunto, pois, continua o teórico, é na vida, em que somos agrupados socialmente e em que nossas relações são realizadas em certas condições histórico-sociais, que o contato ocorre e, por meio dele, a formação de posições axiológicas.

¹⁵ Edição utilizada: VOLÓCHINOV, V. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: _____. *A palavra na vida e a palavra na poesia*: Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 109-146.

Essa interação entre os três participantes e o meio social pode se dar, segundo o teórico, de um modo estreito ou amplo. No primeiro, os envolvidos na comunicação são próximos axiologicamente, isto é, compartilham o mesmo tipo de valores, como um grupo social específico, e têm a mesma avaliação da situação comunicativa. É como se a nossa visão e a de nosso grupo não pudessem negar os aspectos concretos e evidentes da interação, por pertencermos “[...] real e materialmente à mesma parcela da existência [...]” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 120). Por estarmos envolvidos na mesma situação curta de tempo e espaço, a entendemos da mesma maneira. Ele menciona que a formação de um grupo pode se dar no âmbito da família, classe, profissão etc., ou seja, em grupos compactos, cujos envolvidos são uma parte da contemporaneidade. Bakhtin (2015) também toca nessa questão do compartilhamento do horizonte por um certo conjunto de pessoas ao tratar do uso de um tipo específico de linguagem por determinados grupos sociais. O modo estreito, assim, designa uma “situação social mais imediata” (GRILLO, 2018, p. 138), em que os envolvidos não podem negar o que veem justamente pela sua proximidade com ela.

O modo amplo, por seu turno, relaciona-se a todas as situações comunicativas possíveis, realizadas em esferas ideológicas diversas. Nesse caso, Volóchinov (2019) menciona que a comunicação se dá em um contexto mais longo de tempo e espaço, de modo que haveria uma constância de aspectos dentro de cada esfera. Grillo (2018, p. 138, p. 144), lendo Volóchinov (2019), diz que se trata de considerar mais amplamente o meio social, considerando as “especificidades coercitivas” de cada esfera e um “horizonte social de temas recorrentes”, que seriam frutos da presença indispensável do verbal nessas esferas. Uma vez que a comunicação humana ocorre em esferas ideológicas, tendo em vista um cronotopo¹⁶, cada uma teria suas características próprias de relação do social com o verbal, singularizando os tipos de enunciados produzidos no seu interior, ou seja, temos aí posto o processo da distinção entre o enunciado cotidiano e o literário.

Desse modo, a parte subentendida do enunciado, ao instaurar relações axiológicas entre os participantes deste e seu contexto circundante, torna-se a ponte por onde o meio social e o outro o

¹⁶ Conforme Bakhtin, no texto *As formas do tempo e do cronotopo no romance*: um ensaio de poética histórica, de 1937-39, cronotopo significa “tempo-espaço”, sendo o hífen a indicação da união semântica inquebrável entre os dois termos. Já se nota, pelo título do texto (“romance”), que é um conceito utilizado no estudo da obra literária, mas que, ao longo das pesquisas sobre o pensamento bakhtiniano, foi empregado no entendimento de outros gêneros, assim como aconteceu com a própria noção de estilo. Edição utilizada do texto: BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Seguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

adentram. Nesse sentido, em uma situação cuja relação entre os envolvidos e o contexto é mais imediata ou no grande tempo¹⁷, de maior cronotopo, temos sempre enunciados em contato respondendo a alguém, pedindo respostas ou sendo respostas, sucessiva e infundavelmente. O sujeito, que produz o enunciado, sendo o responsável por ele, tem um modo de ser e de agir eticamente que se refrata na relação com o outro na comunicação, e exatamente por isso ele traz em si o outro, seu interlocutor, que é pertencente ao seu grupo e para quem o enunciado faz sentido. O grupo social do autor é a vida, no pequeno ou no grande tempo, e a interação verbal entre eles ocorre em diversas esferas ideológicas. E a maneira como se dá essa interação é o que nos conduz ao estilo do enunciado, de onde depreendemos o estilo do autor.

Volóchinov, ainda no texto de 1926, traz a seguinte citação:

O estilo do poeta não nasce do *estilo do seu discurso interior* incontrolável, este último é o produto e toda a sua vida social. “O estilo é o homem”, mas podemos falar que o estilo é, pelo menos, dois homens, mais precisamente, o homem e seu grupo social na pessoa do seu representante autorizado, ou seja, o ouvinte que é um participante constante do discurso interior e exterior do homem (VOLÓCHINOV, 2019, p. 142-143, grifos do autor).

Nesse trecho, em que observamos o diálogo com Buffon a partir de sua célebre frase “O estilo é o homem”, o teórico russo sintetiza aquilo que para ele conduziria à definição do estilo do autor: o relacionamento entre este e seu grupo social, representado pelo ouvinte. Contrariando Buffon, para quem, como se sabe, e o próprio russo assinala, o estilo consistia na individualidade do sujeito, Volóchinov (2019) assevera que a constituição do estilo não estaria na subjetividade, na psique do indivíduo, mas na relação específica com o social, com o outro.

Quando Volóchinov (2019) assim define estilo, ele está falando no âmbito do enunciado estético, depois de ter passado pelo enunciado cotidiano discutindo suas partes (dito e não dito) e a relação dos participantes do enunciado e seu contexto, aspectos que também visualizamos naquele enunciado, na medida mesma em que o estilo também aparece no enunciado do cotidiano, já que, conforme Bakhtin dirá mais tarde (2016a), todo gênero tem estilo e este depende, aqui como colocado, da relação entre seus participantes e o grau de aproximação com o contexto, além de que os enunciados do cotidiano, prossegue dizendo Bakhtin, pertencentes a um gênero de tipo primário, costumam ser reelaborados nos gêneros secundários, como o romance, de modo a ganhar

¹⁷ “Grande tempo”, ainda segundo Bakhtin (2018), em termos gerais, é definido como um intervalo de tempo não imediato, mas longo, que remete a épocas e séculos de outra atmosfera cultural.

novas camadas e novos sentidos, como no caso das formas intercalares. Assim, Volóchinov (2019), prendendo-se na busca por uma distinção entre os dois tipos de enunciado, já adianta pontos, como a relação forma, estilo, interlocutor, que Bakhtin detalhará depois.

Volóchinov (2019) deduz, então, que aquilo que identifica o enunciado artístico e auxilia na formulação de seu estilo é uma menor dependência do seu contexto imediato, no sentido de que esse tipo de enunciado pode ir além da sua situação próxima, alcançando outros contextos, de espaços e tempos mais amplos, o que não acontece com o enunciado cotidiano, que depende mais de seu contexto imediato. Clark e Holquist (2019) falam de uma “relação ecológica” existente entre esses dois tipos de enunciado e seu contexto, sendo um mais dependente e outro menos de seu ambiente social, que possui níveis de complexidade segundo os quais a interação entre os participantes se desenvolve.

Essa relação, continua o teórico russo, acontece levando-se em conta três aspectos principais: o peso social do objeto/personagem representado, o grau de aproximação do objeto/personagem com o autor, a relação do interlocutor com o autor, de um lado, e com objeto/personagem, de outro. Como o enunciado traz em si o caráter dialógico da linguagem, pressupondo uma compreensão responsiva, ele sempre se orienta, como já mencionamos, para um possível ouvinte/interlocutor, o qual, não sendo o real, mas uma entidade constitutiva, possui tamanha influência no enunciado que detém nele uma posição bilateral, podendo se relacionar com autor e personagem a ponto de interferir na relação entre eles (VOLÓCHINOV, 2019). O ouvinte pode concordar com o autor (posição clássica), discordar dele, ou pode se aproximar da personagem. Também pode ocorrer de autor e personagem irem contra ele. Como parte fundamental e interna do enunciado advinda da relação com o social, o ouvinte determinaria até mesmo o próprio acontecimento/personagem e o modo como o autor lidaria com ele.

Em diálogo com o ouvinte, o autor constrói seu discurso e faz suas escolhas, como o conteúdo do discurso/a forma arquitetônica/o tipo de acontecimento/a personagem trabalhada. A arquitetônica, que institui uma forma, é retirada do contato com o social em um movimento avaliativo refratante do autor, o qual se guia por seu tipo de relação com o interlocutor. Por meio do interlocutor, ocorre a interferência do exterior na linguagem que vai distinguir formas típicas de dizer. Quando Volóchinov (2019) menciona a interação do autor e a personagem com o ouvinte para a instauração da forma composicional e do estilo do enunciado, ele dá exemplos: como a adesão do ouvinte à causa do autor na forma da lírica, que determina o estilo lírico etc.; como o

conflito com o ouvinte na forma da ironia, determinando o estilo irônico etc.; como um acordo entre autor com personagem contra o ouvinte no romantismo, que determina o estilo romântico. Considerando-se essa presença do outro e os graus de complexidade da relação instaurada por ele com os outros dois elementos do enunciado, tem-se sua forma artística e sua individualidade estilística.

Sobre o estilo literário de época, como o romantismo, Fiorin (2011) afirma que, se o estilo é uma forma de acabamento do enunciado que cria uma imagem de individualidade do autor, em contraste com o outro, o estilo de época seria a representação de uma individualidade coletiva, um conjunto de mesmas características empregadas por aquele(s) que deseje(m) produzir dentro de certa corrente literária.

Nessa mesma linha do relacionamento entre os participantes do enunciado para a configuração do estilo também caminha o dualismo estilo baixo e alto. Volóchinov (2019) menciona o papel do material linguístico que dá concretude à forma e pode rebaixar ou elevar o enunciado. Entretanto, como ele mesmo assinala, não se trata de abandonar o social e sim considerar uma interação, já que o estilo, como Bakhtin dirá em *O autor e a personagem na atividade* estética, aqui já visto, primeiro é um modo de ver o mundo e depois uma maneira de elaborar o material. Dessa forma, a distinção alta e baixa do estilo estaria na maneira eficiente como na obra são trabalhados procedimentos de acabamento que conseguem expressar a perspectiva do autor da realidade. Aqui cabe um comentário sobre estilo, tradição e cânone.

Na literatura, o cânone é definido como a grande obra, o clássico, sendo a métrica perene da melhor ligação entre uma forma de pensar a vida e a de representá-la artisticamente. Calvino (2002 [1991]), afirma que devemos ler os clássicos por alguns motivos (como a diferença que há entre lê-los na juventude e na idade adulta), mas o principal deles se conecta à ideia de que os textos clássicos nos ajudam a nos entender enquanto indivíduos e a compreender como chegamos aonde estamos.

Conforme Bakhtin, em *A ciência da literatura hoje*¹⁸, de 1970, em determinado cronotopo, surgem obras cujas formas de olhar e de dizer são tão profundas e aprimoradas, transformando sua recepção, que o ultrapassam, adentrando o grande tempo, ficando para a posteridade. Nesse

¹⁸ Edição utilizada: BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: _____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-19.

sentido, essas obras, que são do passado, mas que permanecem no futuro, estabelecem uma memória de estilo, uma tradição, um modo de singularidade coletiva consagrado de considerar o mundo e de estabelecer os procedimentos de acabamento representativos de sua época, mas que ecoa além dela. O valor das grandes obras está no poder que elas têm de ir tomando formas e sentidos ao longo dos anos, não ficando presas à sua data de lançamento e indo além, abrindo novas possibilidades de leitura e de enxergamos o ser humano, de modo a nos ajudar a entender nossos conflitos e o nosso mundo em diferentes momentos, uma vez que também vamos mudando ao longo do tempo. É nessa direção que podemos dizer que o ser humano do século XX, por exemplo, tem uma percepção da vida diferente daquela do sujeito do século XIX, mas a qual conseguimos adentrar e decifrar por meio das grandes obras e seus estilos, que mobilizam e representam para grande alcance e sentido o conhecimento humano.

Assim, reparamos que existem combinações distintas possíveis entre o autor, personagem e ouvinte, colocando-se em evidência, aproximando-se ou afastando-se um ou outro, de modo que seus lugares variam e, com eles, seus posicionamentos avaliativos, o que determina a forma e o estilo do enunciado. Nesse sentido, podemos dizer que, tendo em conta essa alteridade constitutiva, a inter-relação entre eles é sempre dialógica, em maior ou menor grau, visto que um responde e pauta-se pelo outro e vice-versa.

Considerando-se, portanto, modos diversos de tratamento da obra, tendo em vista a diferença de planos axiológicos entre eles, é que podemos ter romances de predominância menos ou mais dialógica, como os monológicos com algum grau de dialogismo (normalmente dialogismo de aparência, com diálogos bem marcados e subordinados a uma voz, o que, por isso, não permite que se desfaça o contexto monológico do enunciado), os dialógicos não necessariamente polifônicos e os polifônicos (forma especial e inovadora, inaugurada por Dostoiévski). É como destaca Amorim (2018), ao dizer que no pensamento bakhtiniano tudo está em tensão, sendo suas concepções passíveis de gradação.

2.3 Discurso alheio

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, na sua terceira parte, Volóchinov retorna à questão do estilo, ampliando sua definição ao relacioná-lo com o discurso alheio/citado. Antes de prosseguirmos com os apontamentos do teórico russo, no entanto, é preciso assinalar primeiro a

distinção que Fiorin (2011, 2018) faz de acordo com o pensamento bakhtiniano entre dialogismo constitutivo e dialogismo mostrado. Segundo o autor, o primeiro seria o “modo de funcionamento real da linguagem”, ou seja, a própria tese bakhtiniana da dialogicidade da linguagem, enquanto o segundo seria uma forma de composição do discurso, um procedimento visível do dialogismo, sua corporeidade. O discurso alheio, então, seria esse segundo tipo de dialogismo. Ele seria o caminho para a estruturação das inúmeras possibilidades da comunicação humana.

[...] o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes [...]

Além do dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há um outro que se mostra. Trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso (FIORIN, 2011, p. 13; p. 15)

Volóchinov (2017), ao considerar o discurso alheio como “o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo [...] também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado” (p. 249), busca demonstrar que o dialogismo requer, devido a seu aspecto constitutivo do discurso, além da análise do tema/conteúdo do enunciado, importar-se com a maneira como na língua ele se constrói. Para o pensador, os discursos alheios dos tipos direto, indireto e indireto livre são modelos elaborados na sintaxe da língua que expressam as tendências como são percebidas as vozes alheias no diálogo. Comporiam o seguinte movimento: o modo como a língua percebe o discurso alheio, estabilizando-o em formas linguísticas em determinado tempo e/ou alterando-o. A sintaxe seria, então, continua o autor, o caminho por onde a comunicação discursiva e a linguística conectar-se-iam, por ela ser mais concreta que a fonética e a morfologia e, assim, aproximar-se do enunciado.

[...] de todas as formas da língua, *as sintáticas são as que mais se aproximam das formas concretas do enunciado*, isto é, daquelas dos discursos verbais concretos. [...] As formas sintáticas são mais concretas do que as morfológicas e as fonéticas, e estão ligadas de modo mais estreito às condições reais de fala (VOLÓCHINOV, 2017, p. 242 grifos do autor).

Nesse sentido, sendo que o discurso alheio é a base estrutural do dialogismo e tem modos formais diversos de ser transmitido, Volóchinov (2017), ao elencar os tipos direto, indireto e indireto livre, menciona que, como são modelos, haveria entre eles variedades – (ou variantes, na

terminologia de Castro [2014]), isto é, modificações desses modelos referentes –, a depender das maneiras como são compreendidas pelo autor, maneiras estas que fizeram surgir, acrescenta, duas tendências de percepção do discurso alheio: o estilo linear e o estilo pictórico.

Segundo o teórico, é fundamental o entendimento do discurso interior autoral no enunciado, pois é com ele que o discurso alheio se relaciona e sem ele não há como haver o discurso alheio, visto que estão em uma inter-relação dinâmica, ativa e responsiva, um precisando do outro. O discurso alheio é percebido por alguém que tem as suas próprias palavras interiores, as quais são o meio como o falante entra em contato com o exterior. “É no contexto desse discurso interior que ocorre a percepção do enunciado alheio, a sua compreensão e avaliação, isto é a orientação ativa do falante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 254). O tipo de relacionamento do discurso alheio com o contexto autoral garante, assim, determinada classificação entre as tendências, tendo em vista a predominância de um sobre o outro e a forma como surgem no discurso. “Entre o discurso alheio e o contexto da sua transmissão existem relações complexas, tensas e dinâmicas, sem as quais é impossível compreender a forma de transmissão do discurso alheio” (p. 255).

No enunciado, as palavras repletas de intenções e valores dos envolvidos, os quais estão em atividade responsiva, cruzam-se, alimentam-se e replicam-se. Se a ideia do círculo é a de que o diálogo só é concebível na presença do outro, já que citar a palavra alheia faz parte das relações humanas, no discurso, no enunciado, o discurso alheio é o caminho para que esse processo possa se concretizar. Trata-se de um tipo de discurso que estabelece relações dialógicas com aquele que o citou, já que, como afirma Faraco (2016), não é feito de palavras reproduzidas e isoladas de outro, sendo estanque no enunciado, nem citado sem motivo, mas está ali para estabelecer sentido por meio da interação.

Nessa linha, para o teórico russo, o contexto autoral do discurso percebe o discurso alheio de duas maneiras: por meio de um comentário ou por meio de uma réplica do autor, que, para o russo, distinguem-se apenas abstratamente, ou seja, sempre existirão juntos no enunciado. Essas duas maneiras guiarão e comporão as diversas formas possíveis de transmissão do discurso alheio, pois, se o falante e sua palavra pressupõem o outro e seu discurso, dessa relação surgem o discurso transmitido e o transmissor.

Faraco (2016), ainda interpretando Volóchinov (2017), menciona, considerando essa relação, uma hierarquia de valores sociais dentro da comunicação e a posição que o discurso alheio deve ocupar nessa hierarquia como condições para o surgimento de diferentes formas de

transmissão do discurso alheio. É o caso de um tipo específico de enunciado considerar de maneira diferente o discurso alheio em detrimento de outro enunciado. Podemos dar como exemplo a distinção entre o discurso científico e o discurso literário, sendo que naquele o enunciador utiliza o discurso alheio para referendar sua enunciação e neste o emprega para compor a lógica interna da obra, a qual simula as diferentes linguagens, vozes e ideias que existem no mundo real. Como diz Bakhtin (2015), o discurso não literário é penetrado pela voz alheia de uma maneira diferente daquela do discurso literário, sendo que isso ocorre pelo emprego mais prático e objetivo da língua, de modo que a “[...] as camadas semânticas e expressivas mais profundas do discurso não entram em jogo” (BAKHTIN, 2015, p. 135), enquanto o literário se relaciona com o discurso alheio por meio de um trabalho de criação, sendo mais primorosa e profunda a relação com a linguagem. Segundo o autor, o discurso literário possui um acabamento, que leva às últimas consequências as possibilidades da linguagem.

Desse modo, o estilo linear é assim chamado por se caracterizar por um discurso alheio e autoral com fronteiras nítidas de separação. Volóchinov (2017) diz que há dois níveis desse tipo de discurso. O discurso alheio pode preservar sua totalidade ou, como menciona Faraco (2016), sua “integridade”, em razão de seu isolamento e homogeneidade, ou pode agir como um objeto genérico, não individualizado, ligado ao autor e ao seu modo de falar, sem preocupação com um trabalho com o material, quase como uma linguagem puramente funcional, sem especificidades estilísticas. Em ambos os níveis desse estilo, segundo o russo, trata-se de verificar o grau de autoritarismo do discurso, visto que “À medida que o dogmatismo da palavra aumenta [...] as formas de transmissão do discurso alheio se despersonalizam” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 257).

Assim, em um jogo de aproximações, esse estilo pode ser enquadrado na corrente do objetivismo abstrato, pois o teórico afirma que ele é do tipo monumental, por parecer um bloco inteiro, fechado e isolado, pautado pelas intenções do autor, autoridade do discurso e que tem a última palavra, ou, conforme Bakhtin (2013), poderia ser um enunciado de tendência monológica, em que o discurso do herói é objeto das intenções do autor. Volóchinov (2017) atribui esse tipo de estilo aos romances do século XVII na França e século XVIII na Rússia. Clark e Holquist (2019), lendo Volóchinov (2017), falam nesse caso de um estilo de enunciado que tem como referente o significado do discurso alheio e não seu estilo, enquanto o estilo pictórico focaria na particularidade do discurso alheio, sua avaliação via entonação.

O estilo pictórico, então, tende a uma diminuição da distância entre o discurso alheio e o autoral. Nesse caso, ocorre uma maior individualização do discurso, com a percepção das particularidades linguísticas e estilísticas do discurso alheio, com o comentário e a réplica autorais podendo invadi-lo, desfazendo as fronteiras e a objetividade do enunciado. O dogmatismo autoritário do autor é mais enfraquecido. Para o russo, seria o estilo de romances modernos, como os do fim do século XVIII e os do século XIX.

O teórico também menciona os possíveis graus dessa dinâmica. A relação entre o contexto do autor e o discurso alheio pode tender para o autor, cujo discurso passa a invadir o discurso alheio, impregnando-o de suas marcas valorativas por meio da entonação, como em romances de Gógol. Ou pode acontecer de existir um predomínio do discurso alheio sobre o contexto autoral, apagando-o. Neste segundo caso, no romance é possível observar a linguagem, a consciência e o estilo das personagens, sendo que elas deixam de ser objetos do discurso do autor, estando no mesmo plano que ele. O próprio discurso do autor é mais um discurso do outro com particularidades próprias e com o qual as personagens dialogam, assim cai a quase a zero o seu autoritarismo. “O contexto autoral perde a maior objetividade, que lhe é peculiar, em comparação com o discurso alheio. O contexto autoral passa a ser percebido e a tomar consciência de si como se fosse um ‘discurso alheio’ e igualmente objetivo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 259). Esse último e mais sofisticado tipo de emprego da palavra alheia seria aquele adotado por Dostoiévski.

Nessa perspectiva, o estilo pictórico, segundo Volóchinov (2017), tenderia mais para a corrente do individualismo, no sentido de abandonar o monumento, o dito, e considerar as particularidades/o modo como se realiza o dito do discurso tendo em vista o tipo de relação que se dá entre contexto autoral e alheio.

Acerca dos discursos direto, indireto e indireto livre, trazemos as seguintes definições conhecidas, cujas possíveis modificações serão pensadas por Volóchinov (2017), mas não esgotarão suas possibilidades, como ele mesmo afirma. O primeiro diz respeito à preservação da integralidade da fala alheia. No romance, o autor cita em seu discurso as próprias palavras das personagens, as quais normalmente vêm destacadas com recursos tipográficos, surgindo entre aspas, em itálico, iniciadas por travessão ou antecidas por dois pontos. O segundo, por sua vez, é uma transmissão indireta do discurso alheio, de modo que o discurso citante retoma com suas palavras o discurso citado. Nesse caso, vemos uma separação clara entre eles em vista das intervenções que o discurso citante faz, como a inclusão de verbos introdutórios na terceira pessoa

e a conjunção “que”. Sobre esses dois tipos de discurso alheio, Fiorin (2011) afirma que são discursos em que “há uma demarcação clara das vozes, por meio de fronteiras linguísticas claras” (p. 17).

Já no discurso indireto livre se observam os discursos direto e indireto em contato, estabelecendo-se a presença simultânea do discurso autoral e do alheio. Nele são notadas duas vozes, havendo, segundo Volóchinov (2017), uma ambiguidade em relação a quem fala, pois, estruturalmente, sabemos que é o autor que fala, mas o sentido do enunciado realmente se constrói a partir da voz da personagem. O autor emprega a voz da personagem no seu discurso, o que faz com que tenhamos ao mesmo tempo e de forma mesclada no diálogo dois discursos com dois tons, consciências e linguagens, já que nele ocorre um apagamento de fronteiras entre o discurso citado e citante. Para Fiorin (2011, p. 18):

Nessa forma de citação do discurso alheio, misturam-se duas vozes. Não há indicadores – como os dois pontos e o travessão do discurso direto ou a conjunção integrante do discurso indireto – para demarcar nitidamente onde começa a fala do narrador e onde inicia a da personagem.

Volóchinov (2017) tenta deixar claro que nesse caso não se trata de uma fusão ou justaposição mecânica entre a voz do autor e a da personagem, mas de uma interação ativa em essência que procura captar a manifestação valorativa de cada um.

É preciso dizer sobre isso que o teórico chama essa dinâmica do discurso indireto livre de “interferência discursiva”, isto é, certas palavras pertencem ao mesmo tempo a dois discursos, duas consciências e duas entonações, o que claramente se aproxima daquilo que Bakhtin em sua obra chama de bivocalidade, e hibridização, e que traduz plenamente aquilo que Machado (2020) diz ser a “nova episteme dos estudos do discurso” de Volóchinov, a qual, segundo ela, ele teria desenvolvido em sua pesquisa sobre o discurso alheio. Para a autora, o discurso indireto livre não seria visto pelo pensador russo como categoria estilística abstrata de transmissão do discurso alheio baseada em normas gramaticais ou em subjetivismo do artista, mas um importante fenômeno da língua que permite enxergar e acessar o meio social, sendo a sua bivocalidade, com seu princípio da dupla orientação valorativa – o qual consegue representar o conflito axiológico da vida –, o que possibilitaria isso. “Da entoação bivocalizada nasce não apenas uma trama discursiva de um jogo entre discurso citado e citação a partir do qual é possível alcançar as refrações da existência humana em suas condições sócio-históricas” (MACHADO, 2020, p. 174).

Na verdade, para Volóchinov (2017), a grande inovação dessa forma é conter em si o equilíbrio entre as duas correntes do pensamento linguístico, de modo que a razão e a empatia/fantasia, o gramatical e o conteúdo, a voz do autor e a voz da personagem como portadoras de ideologia possam coexistir, produzindo no discurso um efeito de tensão que se aproxima da instabilidade da realidade. Se, como afirma o teórico russo, cada língua, em certos momentos e condições da história, desenvolve maneiras diferentes de reagir às mudanças sociais, o discurso indireto livre, pela sua expressão do diálogo, seria a sua forma moderna para lidar melhor com o colóquio do mundo real.

Partindo para as variedades dos tipos direto, indireto e indireto livre apresentadas e exemplificadas por Volóchinov (2017) e também abordadas por Castro (2014)¹⁹, começamos, como eles, com as do discurso indireto. O autor russo as enquadra em dois grandes tipos, tendo em consideração os limites instáveis entre gramática (modelo) e estilística (modificação): a analítico-objetual e a analítico-verbal. Segundo ele, com o passar do tempo, com o uso e tendo em vista as especificidades das diferentes línguas, elas gramaticalizam ou desgramaticalizam o discurso alheio, o que torna difícil que gramática e estilística não se confundam. Na vida da língua, acrescenta, o mais produtivo é que esse contato ocorra, pois gera novas possibilidades de transformação.

A nosso ver, o estabelecimento de um limite rígido entre a gramática e a estilística, entre o modelo gramatical e a sua modificação estilística é metodologicamente improdutivo, além de impossível. Esse limite é instável na própria vida da língua, em que algumas formas se encontram em processo de gramaticalização e outras de desgramaticalização, sendo que justamente essas formas ambíguas e limítrofes representam o maior interesse para um linguista, pois é justamente aqui que as tendências de desenvolvimento da língua podem ser captadas (VOLÓCHINOV, 2017, p. 264).

Nesse sentido, em relação ao discurso indireto, pensa o diálogo entre aspectos gramaticais e estilísticos, “afetivo-emocionais”, isto é, um “[...] modo criativo de reelaborar o enunciado alheio em uma direção [...]” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 268). Conforme o pensador, o discurso indireto não é muito desenvolvido na língua russa e, para ser alterado, sendo transposto para o direto, por exemplo, precisa sofrer uma “análise”, uma intermediação, tendo em vista a sua forma e conteúdo,

¹⁹ Considerando o esforço aqui realizado do entendimento das variedades apresentadas por Volóchinov (2017), mostrou-se necessário, como revela Castro (2014), o emprego dos exemplos citados pelo filósofo russo.

de maneira que não apenas o “sentido objetual”/o conteúdo/o quê do discurso seja transferido para o direto mas também o seu “colorido”/estilo/seu como, que encontramos na sua forma.

Acima de tudo, a tendência analítica do discurso alheio manifesta-se no fato de que todos os *elementos afetivo-emocionais* do discurso, por serem expressos não no conteúdo, mas nas *formas* do enunciado, sofrem mudanças quando transpostos para o discurso indireto. Eles são transferidos da forma do discurso para o seu conteúdo e apenas desse modo são introduzidos na construção indireta [...] (VOLÓCHINOV, 2017, p. 269, grifos do autor).

Com outras palavras, Castro (2014, p. 48), lendo Volóchinov (2017), assim observa essa relação: “Para ele, a singularidade do discurso indireto está no fato de que sob essa forma é possível imprimir ao discurso citado toda uma série de matizes e nuances que seriam praticamente impossíveis em outras formas, principalmente nas formas diretas”.

No tipo analítico-objetual ganha destaque, então, o tema do discurso alheio, que é objeto do discurso do autor/narrador. Conforme o pensador russo, essa tendência se enquadra no estilo linear de transmissão do discurso alheio, visto que preserva uma distância entre o contexto autoral e o discurso alheio, e costuma ocorrer em contexto autoral mais autoritário, como obras em que seus autores desejam marcar fortemente sua própria palavra em detrimento daquelas do narrador e das personagens. Nesse caso, preserva-se a “posição semântica do falante” em detrimento dos seus tons emotivo-avaliativos. Como é comum em discursos mais sóbrios, Volóchinov (2017) diz que essa forma predomina em discursos mais cognitivos, como retóricos, científicos, filosóficos e políticos etc., sendo rara nos literários, com exceção daqueles em que se formam grandes reflexões sobre determinado assunto, como em Turguêniev e Tolstói. Castro (2014, p. 49) acrescenta:

Embora Voloshinov não nos forneça nenhum exemplo dessa variante, o que ele parece querer mostrar com a referência a esses autores é que, em algumas obras literárias, o diálogo interno assume uma preocupação nitidamente temática, transformando as falas das personagens em discursos ideológicos a serviço da orientação semântica/ideológica do autor. Pela descrição dada pelo autor russo, não é de se suspeitar que essa forma tenha um rendimento grande e possa ser bem aproveitada em romance engajados, em que o tom ideológico-discursivo pessoal acaba prevalecendo, muitas vezes em detrimento da qualidade literária do texto.

No tipo analítico-verbal, então, o foco é a expressão/estilo do discurso alheio, ou seja, os modos de dizer (e de pensar) do falante traduzidos no discurso indireto.

Ela [variedade analítico-verbal] introduz, na construção indireta, palavras e modos de dizer do discurso alheio que caracterizam a fisionomia subjetiva e estilística do enunciado alheio enquanto expressão. Essas palavras e modos de

dizer são introduzidos de forma que o seu caráter específico, subjetivo e típico seja percebido com clareza, sendo que o mais comum é que eles sejam colocados entre aspas (VOLÓCHINOV, 2017, p. 273).

Segundo Volóchinov (2017), essa variedade, que considera a maneira peculiar de o discurso alheio se apresentar no enunciado, com a “[...] capacidade de perceber as nuances dos invólucros verbais [...]”, propicia a subjetivação desse discurso, fazendo surgir “[...] efeitos totalmente originais e pitorescos na [sua] transmissão [...]” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 275). Em um dos quatro exemplos que o russo apresenta, advindo de *O idiota*, de Dostoiévski, os destaques mostram o tom emotivo do discurso alheio:

Ele a encontrou [isto é, Nastácia Filípovna] em um estado parecido com a completa loucura: ela bradava, tremia, gritava que Rogójin estava escondido no jardim, na própria casa deles, que ela acabara de vê-lo, que ele iria *matá-la à noite... iria degolá-la!* (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 274, grifos do autor).

Em consideração a esse tipo, o autor ressalta a necessidade de diferenciá-lo do caso em que o discurso direto surge imediatamente após o indireto, sendo o portador da expressividade discursiva. Eis o exemplo citado por ele, retirado de outra obra de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*.

Em que pese todo o mais profundo respeito à memória de seu antigo amo, ainda assim declarou, por exemplo, que este fora injusto com Mítia e que “*não educou os filhos como devia. Se não fosse eu, seu filho pequeno teria sido devorado pelos piolhos*” – acrescentou, falando da infância de Mítia (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 275, grifos do autor).

Na sequência do discurso indireto da personagem trazido pelo narrador, observamos a sua continuação por meio do discurso direto – marcado com itálico e entre aspas –, no qual há o acento da personagem que já vinha sendo preparado pelo narrador. Como, nesse caso, o narrador prepara, com o discurso indireto, aquilo que se apresentará em discurso direto, o fragmento acima pode servir de exemplo para a variedade do discurso direto intitulada “discurso direto preparado”, que veremos à frente.

Volóchinov (2017) ainda aponta uma terceira variedade do discurso indireto na língua russa, que seria, segundo ele, uma forma de transmissão do discurso interior da personagem, intermediária entre a variedade objetual e a verbal: a impressionista. Nesse caso, o discurso indireto interior da personagem, ainda que transmita o seu conteúdo e matizes subjetivos, é envolvido pelo

ativismo do autor, que o conduz e nele interfere com seus acentos. O exemplo que ele cita é de *O cavaleiro de bronze*, de Púchkin.

Em que cisma ele? Em seu estado
 De pobre a quem só o trabalho
 Dará o azo de atingir
 Algum desafogo e honra;
 Nos planos de Deus que pudera
 Dar-lhe mais mérito e brilho;
 Ao cabo há afortunados
 De mente ociosa e pequena
Vivendo vidas folgadas!
 Que só há dois anos servia;
 Pensava também que a borrasca
 Não serenava; que o rio
 Subia, subia e já as pontes
 Eram erguidas e ele estava
 Três, quatro dias apartado e Paracha, sua adorada
 E Ievguéni triste suspira
 E feito poeta, entra a sonhar...
 (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 277, grifos do autor).

Dirigimo-nos agora para o discurso direto, o mais produtivo na língua russa segundo o autor. Ele não tratará, diz, nesse conjunto, dos casos em que o discurso alheio é um bloco imóvel e sem vida no contexto aural, algo muito comum na literatura ao longo dos anos e característico da definição usual de discurso direto, antes discutirá aquelas ocorrências em que há uma “contaminação mútua” entre discurso alheio e aural, permitindo-se a verificação de uma troca de entonações entre ambos, com a busca da atividade/ataque de um sobre o outro.

Assim, a primeira variedade que trazemos é o discurso direto preparado. Nesse caso, o discurso direto surge do indireto, visto que o autor/narrador vai aprontando no seu enunciado o que será dito pelo discurso alheio. O teórico não apresenta propriamente um exemplo, mas acima destacamos um caso.

A característica básica dessa variante consiste no fato de que o discurso citado direto, antes mesmo de acontecer, já vem sendo preparado pelo discurso indireto que o antecede, dando-nos indicações bastante claras do tipo de orientação imposta à fala da personagem que será citada a seguir (CASTRO, 2014, p. 52).

O discurso direto reificado/esvaziado, outra variedade do discurso direto, semelhante à anterior em razão do tratamento antecipado dado ao discurso alheio (direto) pelo autor, acontece quando já no contexto deste estão presentes a caracterização e as entonações da personagem antes

de ela falar, antes do seu discurso direto, de modo que suas palavras parecem sem importância. “[...] o contexto autoral se constrói de um modo em que as definições objetuais do personagem (dadas pelo autor) fazem sombras espessas sobre o seu discurso direto” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 279-280). A importância, nesse tipo de discurso, volta-se para o contorno do discurso alheio e não para as suas palavras.

Apesar da diminuição do peso semântico das palavras alheias, há o fortalecimento da sua importância caracterizadora, do seu colorido ou da sua especificidade no cotidiano. Por exemplo, quando reconhecemos no palco um personagem cômico pela sua maquiagem, figurino e aspecto geral, e estamos prestes a rir antes de entender o sentido de suas palavras (VOLÓCHINOV, 2017, p. 280).

Novamente, o russo não oferece exemplos, mas, como indica que ele está presente nas obras de Gógol, aqui trazemos uma amostra que acreditamos ser representativa do caso:

Quando ele entrou na repartição e quem o indicou é assunto misterioso. Todavia, apesar das mudanças de chefes e quaisquer outros funcionários, Akaki Akakievitch era sempre visto no mesmo lugar, na mesma insignificante função de copista, de modo que todos se convenceram que ele tinha vindo ao mundo assim, prontinho, de uniforme de funcionário e com a cabeça pelada. Ninguém lhe prestava atenção. Os chefes o tratavam com frieza despótica. [...] Os novatos riam e troçavam dele, dentro do limite que lhes permitia sua mentalidade de funcionários. Contavam, em sua presença, histórias picantes sobre ele e sua governanta, uma senhora de 70 anos. Diziam que ele apanhava dela e perguntavam quando seria o casamento. Mas Akaki Akakievitch não se defendia ou dizia uma única palavra. Apenas continuava fazendo seu trabalho. Só quando a brincadeira passava dos limites, quando empurravam seu braço e o impediam de trabalhar, ele exclamava:

– Deixem-me em paz! Por que me magoam? (GÓGOL, [18--], p. 8).

Nesse trecho retirado de *O capote*, vemos que o que se sobressai é a caracterização de Akakievitch feita pelo contexto autoral/narrativo e menos aquilo que o próprio personagem fala. O narrador, em seu discurso, antecipa e determina a personalidade e a perspectiva de Akakievitch, que desembocarão no seu discurso direto, já praticamente esvaziado de relevância.

A próxima variedade assinalada por Volóchinov (2017) é o discurso alheio antecipado, disperso e oculto. Aqui, o discurso e as avaliações da personagem surgem espalhados e ocultados no contexto do autor, de maneira que percebemos dois acentos no enunciado. A narração é do autor, mas nele está colocada também a perspectiva da personagem. Trata-se de uma evolução dos dois anteriores, ao vermos um espaço maior dado pelo autor à personagem.

Eis o exemplo dado pelo teórico, retirado de *Uma história desagradável*, de Dostoiévski:

Naquela época, numa noite clara e glacial de inverno, já pela meia-noite, três *homens extremamente respeitáveis* estavam reunidos numa sala confortável e até luxuosa em uma *bela* casa de dois andares no Lado Petersburgo, onde encetavam uma *séria e edificante* conversa sobre um tema muito *interessante*. Esses três homens eram generais. Estavam sentados ao redor de uma pequena mesinha, cada um em uma *bela* e macia poltrona, e intercalavam calma e *confortavelmente* a conversa com goles de champanhe. [...] Duas palavras sobre ele: começou sua carreira como um funcionário pequeno e sem recursos, arrastou-se com tranquilidade nessa lenga-lenga por cerca de 45 anos a fio, sabia muito bem aonde chegaria, não daria para pegar as estrelas do céu, embora já tivesse duas no peito; não gostava especialmente de expressar sua opinião pessoal sobre o que quer que fosse. Além disso, era honrado, ou seja, não chegou a fazer nada de particularmente desonesto; era solteiro por ser egoísta; não era nem um pouco bobo, mas não suportava exhibir sua inteligência; não gostava em particular de desleixo nem de exaltação, que considerava desleixo moral; no final da vida deixou-se absorver por um *conforto tranquilo e indolente* e uma solidão sistemática. [...] Tinha uma aparência *extremamente respeitável*, estava sempre com a *barba feita*, parecia mais jovem, bem conservado, prometia viver muito ainda e se comportava como um *verdadeiro cavalheiro*. Sua posição era bastante confortável: participava de reuniões e assinava documentos. *Em uma palavra, era considerado uma pessoa magnífica*. Tinha apenas uma paixão: ter sua *própria casa*, uma casa mesmo, uma residência *em grande estilo* e não um investimento. Seu desejo, enfim, se realizou (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 281-283, grifos do autor).

O trecho, como contexto autoral, traz também a voz da personagem, que nele se imiscui. Temos duas presenças, a do autor, que faz o relato, e da personagem, de quem vemos tamanho horizonte avaliativo, a ponto de parecer que só ela fala. Como afirma Volóchinov (2017), todo o trecho poderia ser colocado entre aspas como discurso do autor, mas também cada termo destacado poderia ser colocado entre aspas como discurso direto da personagem, porém pertence ao mesmo tempo a esta e ao autor. Especificamente sobre as apreciações deste, o teórico afirma que, nessas palavras bivocais, elas aparecem por meio do seu acento irônico, quando do exagero das qualificações que faz, demonstrando seu desprezo pelo modo de vida dos generais. Essa variedade, para o teórico, já introduz um caso de interferência discursiva.

Ainda que Volóchinov (2017) tenha afirmado que iria se ater apenas às variedades do discurso direto em que o discurso autoral e alheio se penetram, dinâmica comum, como visto, do estilo pictórico, também acaba por apresentar duas variedades do estilo linear, o discurso direto retórico e o discurso direto substituído, uma vez que elas dialogam de certa maneira.

O primeiro se verifica quando, no enunciado, surge uma pergunta ou exclamação retórica, do tipo que “[...] comumente se observa nas nossas interações verbais, ou seja, perguntas e exclamações retóricas que servem somente de artifício para preparar e entabular a sequência de um discurso qualquer” (CASTRO, 2014, p. 56), que podem ser do autor, da personagem ou de ambos. Esses artifícios argumentativos ao mesmo tempo que estabelecem o limite entre discurso autoral e alheio permitem o contato, ainda que mínimo. O exemplo fornecido pelo russo de pergunta retórica, retirado do poema *O prisioneiro do Cáucaso*, de Púchkin, é o seguinte:

Mas quem será, no brilho da lua, no meio de um silêncio profundo, que vem vindo com passos leves? O russo acordou. Diante dele, com um sorriso terno e silencioso, estava a jovem circassiana. Ele a mirou em silêncio e pensou: deve ser um sonho enganador, um jogo fútil dos sentimentos cansados [...] (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 286).

Nota-se que a pergunta, que inicia uma reflexão e o diálogo sem aparentar realmente almejar uma resposta e que presumimos ser do autor, tendo em vista o limite que se estabelece com o que vem na sequência surgindo narrado em terceira pessoa, pode pertencer também à personagem, visto que o discurso interior direto desta última (“[...] deve ser um sonho enganador, um jogo fútil dos sentimentos cansados [...]”), segundo Volóchinov, parece responder à pergunta retórica introdutória. “As palavras finais (interiores) do personagem parecem responder à pergunta retórica do autor, e esta última pode ser interpretada como uma pergunta do discurso interior do próprio personagem” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 286).

Como exemplo da exclamação retórica, o teórico cita outro fragmento do poema de Púchkin: “Acabou, acabou, disse um som terrível; a natureza diante dele se encobriu. Adeus sagrada liberdade! Ele é um escravo” (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 286). Nesse caso, o discurso direto da personagem “Acabou, acabou” se conecta com a exclamação, de modo que esta parece ser continuação do seu lamento inicial ao mesmo tempo que ela também poderia pertencer ao autor.

Por sua vez, o discurso direto substituído surge quando a pergunta ou a exclamação retórica compartilhadas pelo autor e a personagem são tomadas como sendo unicamente do autor/narrador. “Aqui fala o próprio autor, mas ele faz isso em nome do personagem, como se falasse no seu lugar” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 287). O teórico adverte que é um caso que se aproxima do discurso indireto livre, em razão da “fala no lugar do outro”, mas que não se torna essa forma por lhe faltar a interferência discursiva, traço distintivo do discurso indireto livre, já que, para acontecer a

substituição de um discurso pelo outro, autor e personagem devem ter o mesmo norte avaliativo, o que, nessas ocorrências lineares, indica a prevalência da atividade do autor, já que, para falar pela personagem, ele precisa pensar como ela pensaria. Segue um exemplo citado pelo pensador retirado novamente de *O prisioneiro do Cáucaso*:

Apoiando-se nas lanças, os cossacos contemplavam o correr escuro do rio e, em frente deles, pretejando na bruma, boiava a arma do malfeitor... Em que está pensando, cossaco? Está lembrando das batalhas de antigamente... Adeus povoados livres, casa paterna, Don calmo, guerra e lindas donzelas! O inimigo oculto atracou às margens, a flecha saiu da aljava, ergueu-se e o cossaco caiu do monte ensanguentado (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 286).

A passagem, que inicia com a descrição da cena pelo narrador, é interrompida por uma interrogação ambígua (“Em que está pensando, cossaco?”), que poderia ser do próprio narrador ou da personagem, no entanto, na sequência, vemos que, de fato, ela pertence ao narrador, que faz uma fala na terceira pessoa sobre a personagem (“Está lembrando [...]”) e continua com uma exclamação, a qual poderia tranquilamente ser atribuída a personagem. Se a interrogação fosse atividade da personagem, talvez víssemos algo na primeira pessoa como “Lembro-me”, “Lembrava-me”, que nos guiaria até a sua exclamação. Nas palavras precisas do pensador:

Aqui, o autor se antecipa ao seu personagem, fala por ele aquilo *que* ele poderia ou deveria dizer, *que* convém à situação. Púchkin se despede da pátria do cossaco no lugar dele (algo que o próprio cossaco, obviamente, não é capaz de fazer) (VOLÓCHINOV, 2017, p. 287, grifos do autor).

Chegando, por fim, ao discurso indireto livre, importa destacar a luta que o discurso da personagem estabelece com o do autor. As duas vozes, possuindo duas consciências, duas linguagens e dois acentos, ao mesmo tempo que compartilham o contexto discursivo, refratam-se, deixando ver uma independência valorativa entre elas. É como afirma Castro (2014, p. 59):

[interpretações do *DIL* advindas de tendências como o objetivismo abstrato e o individualismo] [...] deixaram escapar de sua percepção a confluência verbal própria e singular que essa forma de citar apresenta, onde o julgamento de valor inerente a toda palavra viva apresenta uma revelação de grau mais sutil, conseguida pela forma de proximidade com que a acentuação e entonação expressiva do autor ecoam na voz da sua personagem.

Como exemplo dessa confluência verbal, distintiva do *DIL*, Volóchinov (2017) cita outro trecho de *O idiota*, em que vemos dois discursos que se orientam um em relação ao outro, sendo cada palavra parecendo servir a dois senhores.

E por que ele, o príncipe, não foi até ele agora mas se desviou como se nada tivesse notado, embora os seus olhares se tivessem cruzado. (Sim, os olhos deles se cruzaram! E os dois se encontraram). Ora, há pouco ele mesmo não quis pegá-lo pelo braço e ir junto com ele *para lá*? Ora, não foi ele mesmo que desejou procurá-lo amanhã e dizer-lhe que estivera na casa dela? Ora, ele mesmo não renegara o seu demônio quando ia para lá, no meio do caminho, quando de chofre a alegria lhe encheu a alma? Ou havia realmente alguma coisa em Rogójin, isto é, em toda a imagem desse homem *projetada hoje*, em todo o conjunto das suas palavras, dos seus movimentos, dos seus atos, dos seus olhares, que poderia justificar os terríveis pressentimentos do príncipe e os cochichos revoltantes do seu demônio? Alguma coisa que lhe deixasse ver por si mesma mas que é difícil analisar e narrar, que é impossível justificar mediante causas suficientes mas que, não obstante, apesar de toda essa dificuldade e essa impossibilidade, produz uma impressão absolutamente completa e irrefutável que se transforma involuntariamente na mais completa convicção?

Convicção de quê (oh, como atormentava o príncipe a monstruosidade, a “humilhação” dessa convicção, “desse vil pressentimento”, e como ele se acusava a si mesmo!)? (citado por VOLÓCHINOV, 2017, p. 316-317, grifos do autor).

Observe-se que dificilmente o fragmento poderia ser colocado entre aspas como discurso direto do narrador ou do personagem, visto que a entonação deste acaba por impregnar todo o discurso daquele. Temos dois discursos, e consciências, amalgamados, em que não é possível saber onde começa um e termina o outro.

Lembramos que Volóchinov (2017) pensa essas variedades considerando essencialmente o comportamento da língua russa, assim, em outras línguas, como a portuguesa, elas poderão não funcionar ou sofrerão alterações, além de que são tendências, prevalecendo mais ou menos conforme as condições em que se dá a comunicação.

Quadro 1 – Síntese distintiva dos estilos linear e pictórico do discurso alheio

Estilo linear	Estilo pictórico
✓ Enunciado monológico	✓ Duas inclinações para o apagamento de contornos entre contextos do autor e das personagens: para o autor (Gógol); para a personagem (Dostoiévski)
✓ Estilo monumental	✓ Enunciado dialógico
✓ Autoridade do autor	✓ Subjetivismo ideológico
✓ Objetivismo abstrato	✓ Subjetividade do discurso alheio
✓ Dogmatismo	
✓ Objetividade do discurso	
✓ Impessoalidade do discurso alheio	

<ul style="list-style-type: none"> ✓ Destaque maior para o quê/conteúdo do discurso alheio ✓ Homogeneidade da linguagem ✓ Discurso indireto analítico-objetual ✓ Discurso direto retórico ✓ Discurso direto substituído 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Heterogeneidade da linguagem ✓ Originalidade ✓ Destaque maior para o como/estilo/expressividade do discurso alheio ✓ Discurso indireto analítico-verbal ✓ Contaminação mútua ✓ Interferência discursiva/bivocalidade/hibridismo ✓ Discurso direto preparado ✓ Discurso direto reificado/esvaziado ✓ Discurso alheio antecipado, disperso e oculto ✓ Discurso indireto livre
--	--

Fonte: A autora, com base em Volóchinov (2017).

Desse modo, verificamos que o discurso alheio entra para o caldo da formulação do estilo no pensamento bakhtiniano, ao estabelecer uma dinâmica viva e diferenciada com o contexto do autor. Clark e Holquist (2019, p. 252) asseveram que

[...] todo mundo está sempre envolvido nos rigores da fala relatada, se não por outro motivo ao menos porque muito do que é dito compõe-se daquilo ou versa sobre aquilo que outros já disseram. O problema na fala relatada é como manusear os limites, como demarcar os pontos onde a fala de uma pessoa acaba e a da outra pessoa começa e termina.

Sendo a disposição desses limites que determinará o estilo do enunciado. Uma vez que todo discurso está impregnado de outro discurso, algo constitutivo da linguagem, como sabemos, Clark e Holquist (2019) dizem que os estilos linear e pictórico surgem exatamente para tentar marcar a diferença entre autoria e empréstimo. “O problema em cada caso é encontrar o verdadeiro autor, a pessoa que responde pelas palavras em questão” (p. 253). Mas realizar essa distinção vai além da sintaxe, como afirma Volóchinov (2017), isto é, vai além de recursos linguísticos da sentença ou parágrafo relativo, pressupõe também conteúdo, visão de mundo. O tratamento que o discurso alheio recebe do autor é também uma forma de acabamento do enunciado que denuncia seu estilo.

Tendo em vista a arquitetônica do discurso literário, com a presença fundamental do interlocutor do enunciado, o trabalho com as palavras relatadas impacta na elaboração da forma via material porque é, conforme o pensamento bakhtiniano, primordialmente um modo de considerar a realidade. E é, portanto, nesse sentido que o círculo dirá que o discurso alheio permite ao artista criar uma específica representação dialogada da realidade humana situada, ao expressar esteticamente diversos modos de se utilizar a palavra alheia.

2.4 Palavra bivocal

Bakhtin, começando em *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929) e confirmando em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), irá perceber essa representação dialogada em Dostoiévski como que desenvolvida em grau máximo, o que o leva a três importantes aspectos de sua estilística sociológica/metalinguística: a palavra duplamente orientada (bivocal), as relações dialógicas e o romance polifônico.

Bakhtin diz que tudo em Dostoiévski é dialógico, sendo que cada palavra no escritor russo seria revestida de um duplo acento, o do falante/autor e o do seu outro, de modo a representar a alusão e a apropriação que este faz das palavras alheias bem como as contradições socioideológicas da vida humana, o que permite que se possa conceber o tratamento polifônico recebido pela obra.

Para o teórico, o estilo de Dostoiévski, antes nunca visto, define-se por uma combinação de vozes e consciências, cujo criador lhes dá relativa autonomia para existirem por si sós, independentemente dele. “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*” (BAKHTIN, 2013, p. 4, grifos do autor)²⁰. Trata-se de um coro de vozes sociais que vivem em pé de igualdade com o autor, regente desse coro que com elas interage de diversas maneiras, constituindo relações dialógicas, como ora as personagens serem solidárias com o autor, ora o contradizerem, ora se unirem contra ele, por exemplo. Bezerra (2018) sublinha que, visto que o autor mantém seu ativismo nesse novo formato artístico, seu papel maior agora é provocar situações diversas que alimentem as relações dialógicas entre ele e as personagens e entre elas mesmas.

²⁰ Edição utilizada: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. revista. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

Diferentemente do romance monológico, em que as personagens são objetos do discurso do autor, não possuindo liberdade de existência própria, o romance polifônico apresenta seres diversos com valores e consciências próprios em diálogo entre si e com o próprio autor. Este, como criador, continua como instância maior obra, mas já abre certo espaço para as personagens estabelecerem suas próprias palavras, mostrando suas particularidades e se tornando sujeitos, quase como se estivessem seguindo sozinhas, sem controle e guia. No seu romance polifônico, “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, 2013, p. 4).

Bakhtin (2013) assinala que o surgimento do dialogismo e da polifonia, seu último grau (BEZERRA, 2018), foi possibilitado por um momento histórico-social conflituoso, gerado pelo movimento do capitalismo e da luta de classes, em que os homens eram vistos como objetos de um sistema impositivo, o que foi transmutado para a estética, com a reificação das personagens pelo autor. No romance monológico, as personagens se subordinam a uma consciência, a do autor, o que faz com elas surjam prontas e acabadas, não tendo nada mais a dizer, pois o autor já disse tudo sobre elas e por elas. No romance polifônico, a personagem é inacabada, pois, autoconsciente de si e de seu mundo, detentora de seu próprio discurso e em constante movimento de descobertas, o discurso do autor não é capaz de preenchê-la porque não a domina.

Nota-se que para ocorrer a passagem do romance monológico para o dialógico/polifônico foi preciso, e isso está no pensamento bakhtiniano, que o autor se reposicionasse na obra, reduzindo sua distância em relação à personagem, mas sem fundir-se com ela, tornando-se não o senhor do diálogo, mas parceiro, pois a posição clássica do autor, a da exotopia, que até Dostoiévski era vista por ele como fundamental para o acabamento do estético, aqui não funciona.

[...] o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos) mas faz dele um participante (BAKHTIN, 2013, p. 17).

Com Dostoiévski, portanto, Bakhtin amplia suas observações sobre o romance e seu rol de considerações sobre o estilo romanesco, passando a considerá-lo agora da perspectiva dialógica/polifônica, em que as relações dialógicas, como expressão das relações sociais, surgem

tendo em vista conflitos entre sujeitos diferentes com opiniões particulares sobre as coisas. A metalinguística, cujo objeto são as relações dialógicas e não os fenômenos da língua, conforme Bakhtin (2013), e que por isso só conseguiu fincar pés em um contexto de discussão de ideias, não monológico englobante e a uma voz, assim, pode-se dizer, seguindo a linha de Souza (2002), revigorou a estilística sociológica ao trazer para a elaboração do enunciado, como o romance, o outro e sua voz e todas as possíveis inter-relações e sentidos que essa presença propicia. Segundo o pensador, é por meio das relações dialógicas que saímos da língua e entramos no discurso, pois o diálogo pressupõe falantes em interação que produzem enunciados, e elas podem acontecer, acrescenta, não apenas entre enunciados, mas também dentro de um mesmo enunciado, em uma só palavra.

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa [...]

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro (BAKHTIN, 2013, p. 213).

Como as nossas falas são impregnadas de palavras alheias, a palavra com duplo acento, que traz um “[...] duplo sentido voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (BAKHTIN, 2013, p. 225, grifos do autor), possibilita que no discurso dialógico e polifônico essas falas e suas consciências apareçam e instaurem relações dialógicas, escapando da ação dominante do discurso do autor, comum no enunciado monológico.

Em “O discurso em Dostoiévski”, último capítulo de *Problemas da poética*, Bakhtin, pormenorizando a palavra bivocal, a distingue da palavra direta e imediata, monovocal, com significação objetiva e comum e formadora de dois tipos de discurso do universo monológico, segundo ele: discurso referencial orientado para o referente/objeto – “[...] discurso que nomeia, comunica, enuncia, representa – que visa à interpretação referencial e direta do objeto [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 221) –, ou seja, o próprio discurso do autor ao narrar (com ressalvas, previne

Bakhtin²¹); e discurso objetificado/representado – conforme Bakhtin, o discurso das personagens –, sendo assim chamado por ser objeto do contexto do autor.

Sempre que no contexto do autor há um discurso direto, o de um herói por exemplo, verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói. Mas a segunda unidade não é autônoma, subordina-se à primeira e dela faz parte como um de seus momentos (BAKHTIN, 2013, p. 222).

Morson e Emerson (2008), considerando o estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski, explicam o primeiro tipo como sendo um discurso “imediatizado”, isto é, que leva em conta apenas o imediatismo do discurso voltado para seu objeto, sem considerar sua possível difusão. “Falam [os falantes do discurso imediatizado] como se não houvesse nenhuma ‘dispersão espectral’ da palavra; simplesmente nomeiam o seu referente” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 164). É um tipo de discurso de uma só perspectiva: “O discurso referencial direto conhece apenas a si mesmo e a seu objeto, ao qual procura ser adequado ao máximo” (BAKHTIN, 2013, p. 222).

Acerca do segundo tipo monológico, elucidam que, embora tenhamos agora “dois centros” no discurso, a voz da personagem está subordinada ao autor, assim não se vê como novo centro. “O fato crucial no tocante às palavras do segundo tipo é que o discurso da personagem não é moldado por sua percepção de um segundo centro de discurso. O herói está vivo e falando no seu próprio mundo” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 165). Como diz Bakhtin (2013), nesse segundo tipo de discurso, a personagem não tem consciência de si, não estando no mesmo nível do autor a ponto de dialogarem.

Especificamente no tocante à palavra bivocal, Bakhtin afirma (2013) que ela introduz tipos diversos de discursos orientados para o discurso do outro que podem se manifestar de três maneiras: ser um discurso bivocal de orientação única (passivo), ser um discurso bivocal de orientação vária (passivo) e ser um tipo ativo de discurso bivocal. Os tipos de orientação única (o *skaz* simples [voltado para o discurso falado], a estilização [reprodução artística/imitação do modo de ser, pensar e de falar (estilo) conhecido do outro, de forma a ser possível identificar a fonte, mas preservando-se o sentido que o autor deseja imprimir ao enunciado], a imitação [funciona

²¹ “A última instância da significação, que requer uma interpretação exclusivamente referencial, existe, evidentemente, em toda obra literária, mas nem sempre é representada pelo discurso direto do autor. Este pode estar inteiramente ausente, ser composicionalmente substituído pelo discurso do narrador e não ter nenhum equivalente composicional no drama. Em tais casos toda a matéria verbal da obra pertence ao segundo ou ao terceiro tipo de discurso” (BAKHTIN, 2013, p. 223).

como a estilização, no entanto, aqui, não se nota a presença da voz do outro, da fonte], a narração do narrador [substituto do autor], o discurso não objetificado do herói-agente das ideias do autor, o *Icherzählung* [narração em primeira pessoa]) são empregados pelo autor para consolidar seus propósitos. São tipos passivos, pois servem ao norte valorativo do autor e, por isso, podem ter seus sentidos alterados e adequados por ele. Nesse caso, eles não entram em conflito com o autor, ocorrendo o predomínio do horizonte deste sobre os demais.

O discurso bivocal de orientação vária (o skaz parodístico, a paródia [“imitação [...] que procura desqualificar o que está sendo imitado [...]”, de maneira que “No próprio processo imitativo dá-se uma direção diversa ao sentido do que está sendo parodiado” (FIORIN, 2011, p. 19)]), a narração parodística, o *Icherzählung* parodístico, o discurso do herói parodisticamente representado, qualquer transmissão da palavra do outro com variação de acento), também passivo, tem sua entonação e orientação valorativa mudadas de direção pelo autor conforme suas intenções. Tanto aqui como no discurso de orientação única as palavras e ideias do autor mantêm sua autoridade e utilizam um ou outro discurso para cumprir seu objetivo narrativo. “Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins” (BAKHTIN, 2013, p. 237).

O tipo ativo (polêmica aberta [o discurso do outro ataca diretamente o discurso do autor, entrando em conflito de opinião com ele], polêmica velada [o mesmo que a polêmica aberta, diferindo dela por agir indiretamente sobre o discurso do autor], autobiografia e confissão polemicamente refletidas, qualquer discurso que visa ao discurso do outro, a réplica de diálogo [correspondência e antecipação à palavra do outro], diálogo velado [funciona como uma conversa entre dois indivíduos na qual foram suprimidas as réplicas do interlocutor, de modo que vemos somente o discurso de um, mas repleto de marcas da fala do outro: “Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro” (BAKHTIN, 2013, p. 237)]), então, age sobre o discurso do autor internamente, influenciando-o a ponto de mudar-lhe o tom e de transformar o sentido e a orientação do enunciado. Sobre isso, Morson e Emerson (2008, p. 166) dizem: “[...] nas palavras bivocalizadas ativas, a palavra do outro não se submete tão facilmente. Ela resiste ativamente aos fins e discute as suas intenções, remodelando assim o significado e o perfil estilístico do enunciado”.

Nesse sentido, a palavra bivocal e suas combinações juntamente com os modos diversos de emprego da palavra alheia, para instauração de diferentes tipos de diálogo, tornam-se, então, procedimentos composicionais de expressão de presença alheia no discurso literário que exigem do autor uma relativização de sua posição, com alteração de distância com as personagens, buscando manter a imiscibilidade com elas, o que faz surgir a forma e o estilo dos romances dialógico e polifônico. Se o estilo é o modo de o autor ver o mundo acabado em uma determinada forma, o romance dialógico/polifônico seria a escolha perfeita de Dostoiévski para um momento na Rússia do século XIX de dominação política, econômica e social do império em que se buscava a liberdade individual de fala e ação.

Dessa maneira, as relações axiológicas e, portanto, dialógicas, já que estas últimas projetam posicionamentos avaliativos, estabelecidas nos romances dialógico e polifônico entre as personagens e o autor só são possíveis por meio da bivocalidade, do discurso alheio e da posição do autor em relação às personagens e do modo como são empregados nesses romances. Os discursos no romance, já internamente constituídos pela presença alheia, conversam entre si e se definem em conexão, sendo exatamente a forma como isso acontece que garante o estilo do romance.

2.5 Heterodiscurso

Em *O discurso no romance*, Bakhtin emprega esses temas da posição do autor, palavra bivocal, relações dialógicas e discurso alheio para formular a concepção de heterodiscurso, crucial para o surgimento da sua estilística romanesca. Segundo ele, haveria no romance, como representação do plurilinguismo da vida, vozes sociais e heterogêneas em contraste se manifestando em diversos tipos de linguagem, como, por exemplo, linguagens de classe sociais, de época, de idade, de profissões, de gêneros distintos, de estilo baixo, alto, híbrido etc. Em um contexto histórico-social de diversidade de línguas nacionais e visões de mundo da era moderna, a estratificação das linguagens, discursos e estilos no romance possibilita, pela responsividade constitutiva manifestada pelas relações dialógicas e instaurada por esses procedimentos do comparecimento do outro no romance, que se escape da supremacia da “língua única da verdade” (BAKHTIN, 2015, p. 40) e se refratem as contradições em que vive o ser humano.

A partir, portanto, do entendimento de que a palavra sozinha em nada contribui para o efetivo entendimento da linguagem e do romance, uma vez que, conforme a teoria bakhtiniana, é o contato com o outro que permite o estabelecimento da realidade discursiva, Bakhtin e seu círculo propõem uma estilística que buscará na alteridade o sentido para a obra literária. Como, no romance, diz Bakhtin (2015), o heterodiscurso se estabelece por meio das palavras do autor e das personagens, sendo aqueles que falam, o modo como é representado o relacionamento entre eles e suas linguagens caracterizará o estilo do romance. Para o teórico, o romance, devido à sua dialogicidade interna, constitui-se pela bivocalidade e pelo discurso alheio/citado, que dão vida ao heterodiscurso. Este, sendo “[...] *o discurso do outro na linguagem do outro* [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifos do autor), traz o autor e as personagens em diálogo profundo e orquestrado, cada qual com sua forma de dizer e de pensar, e não uma dinâmica mecânica de réplicas em sequência. É o “[...] diálogo concentrado de duas vozes, de duas visões de mundo, de duas linguagens” (p. 113).

Nesse sentido, o autor e as personagens, imagens ficcionalizadas baseadas no real, tendo cada um sua linguagem e seu norte axiológico, combinar-se-iam em um movimento refratário e recíproco, de modo que um se orientaria em relação ao outro, um aproveitaria o discurso do outro, um responderia ao outro e vice-versa. Uma vez que, para Bakhtin (2015), o sujeito que fala no romance é um ideólogo, ou seja, um representante autorizado de um grupo social que traduz a forma de falar e pensar desse grupo, o autor e personagem, por meio do heterodiscurso, seriam por onde o mundo entraria no romance. É preciso sublinhar que esse heterodiscurso diz respeito às diversas vozes e combinações de vozes presentes no romance, mas também às diversas linguagens estratificadas dessas vozes. Por isso que Bakhtin (2015) diz que o romance é heterovocal e heterolinguístico.

Assim sendo, como forma de estabelecer o estilo no romance tendo em vista o heterodiscurso como encontro de alheios, Bakhtin (2015) assinala que ele ganha vida na obra romanesca tendo em vista três aspectos: autor, personagens (heróis) e gêneros intercalados.

Em consideração à contribuição da instância do autor na construção do estilo romanesco, Bakhtin (2015) destaca a motivação dissimulada do autor no romance humorístico inglês, o qual seria uma enciclopédia de linguagens comuns e perspectivas em que o estilo humorístico se daria na forma como a língua comum do outro que o autor vê como opinião geral ora se afasta, ora se aproxima do seu discurso. O autor, ao parodiar um discurso, pode fazer com maior ou menor

intensividade, variação que se dá pelas diferentes estilizações que ele pode construir na obra, como o discurso solene, religioso, jurídico, familiar, do dia a dia, dentre outros. Bakhtin (2015) afirma que o autor prepara o terreno do discurso onde surgirá o discurso alheio, com linguagem alheia que é diferente da sua, o que gera o efeito de humor. Ocorre com esse tipo de romance, segundo ele, uma construção híbrida de duplo estilo, pois há em uma única constituição discursiva uma mistura de dois discursos, cada um com seu acento, avaliação, linguagem e estilo, como o do autor e do alheio. E, não havendo marca gráfica de separação entre eles, surgem normalmente em um mesmo conjunto sintático. A hibridização, ressalta Bakhtin (2015), é intencional, sendo que o heterodiscurso é cuidadosamente elaborado com um propósito estilístico específico, sendo que “[...] difere radicalmente da mistura de linguagens leviana, irrefletida e assistêmica [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 165).

Bakhtin (2015) diz que essa construção híbrida que caracteriza o romance humorístico inglês, e o romance de modo geral, visto que ele se organiza pelo relacionamento diverso entre autor e personagens e suas consciências e linguagens, possui uma motivação pseudo-objetiva, uma vez que uma mesma palavra pode se orientar para o plano do autor ou da personagem. O autor, afirma o pensador russo, que tem a sua própria linguagem e intenções, fala a linguagem da personagem e nesta se realiza. Trabalha, assim, com os limites do discurso do outro. “Esse jogo multiforme com os limites dos discursos, das linguagens e horizontes é um dos elementos essenciais do estilo humorístico” (BAKHTIN, 2015, p. 89-90).

Nessa linha, o teórico menciona graus de heterodiscurso no interior desse gênero, os quais se constituiriam tendo em vista as diversas camadas da linguagem da opinião comum do romance e sua relação, próxima ou distante, com as outras linguagens nele presentes, inclusive do autor. Conforme ele, a estilização paródica no romance humorístico inglês varia entre seus representantes em virtude do modo como a linguagem da opinião comum é trabalhada nesse romance para produzir o efeito de sentido desejado, e, nesse processo, o jogo com a linguagem do autor também varia, sendo sua linguagem refratada em relação a essa e às outras linguagens. Embora o autor tenha sua linguagem e horizonte próprios, ele fala no romance por meio do contato com as demais linguagens, o que altera sua distância e motivação em relação a elas.

O autor, tendo sua linguagem mesclada com as outras, consegue esconder-se. É, assim, então, que ele é capaz de “[...] dizer *o que é seu* em linguagem alheia e em sua linguagem *o que é alheio*” (BAKHTIN, 2015, p. 100, grifos do autor). Como não há palavra final do autor, cujo

discurso é afetado pelos demais, não há verdade absoluta, podendo surgir a mentira e o engodo, ou seja, a ausência de seriedade, característica estilística desse tipo de romance. Clark e Holquist (2019) afirmam, com base no pensamento bakhtiniano, que o riso, além do surgimento das diversas línguas nacionais, propiciou que a ideia de da existência de uma linguagem única no romance começasse a se desfazer.

As duas pressuposições por trás de uma linguagem mítica unificada foram gradualmente corroídas pelo poder do riso e pela interação com outras línguas nacionais, cada uma das quais pressupunha a sua própria unidade e singularidade. O riso, por meio da sátira e da paródia, punha em questão a santidade da linguagem unificada (CLARK; HOLQUIST, 2019, p. 306).

Outra maneira de o heterodiscurso se instituir no romance é pelo que Bakhtin (2015) vai chamar de discurso dos heróis. Trata-se da outra face da interação romanesca autor/personagem, sendo o discurso da personagem também um “discurso do outro na linguagem do outro”, podendo refratar o discurso do autor ou ser refratado por ele. Tendo em conta que há no romance vozes, linguagens e visões de mundo do autor e da personagem, considera-se, na relação entre eles, o tamanho da influência de um sobre o outro.

Haveria no romance, conforme o teórico russo, “zonas de heróis”, espaço em que as duas vozes se defrontam de diferentes modos, ocorrendo a preservação do discurso interior da personagem e ação desta sobre o contexto do autor ao mesmo tempo que se conservaria certo ativismo deste sobre aquela. Como espaços de ação da personagem, nessas zonas sua heteroglossia pode se instaurar.

Observa-se que esse caso também institui uma construção híbrida, pois observamos duas vozes, acentos, linguagens na mesma composição discursiva. Sobre isso, Bakhtin (2015) afirma que a hibridização no romance, tendo em vista a instauração do heterodiscurso pelo discurso do herói, segue predominantemente três modos sintáticos de transmissão: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso direto impessoal, além da combinação entre eles, considerando-se as diversas formas como o autor age sobre o discurso dos heróis.

Havendo apenas três modelos sintáticos de transmissão (discurso direto, discurso indireto e discurso direto impessoal) por diferentes combinações desses modelos e – principalmente – por diferentes meios de sua molduragem replicadora e de sua estratificação alternada pelo contexto do autor, realiza-se um jogo diversificado de discursos dos heróis, no qual uns produzem marulho sobre os outros, uns contagiam os outros (BAKHTIN, 2015, p. 107).

Vale dizer ainda que ao lado da hibridização como processo de representação do heterodiscurso no romance há, segundo Bakhtin (2015), ainda dois outros: a interação dialogada e os diálogos puros. Diferentemente da hibridização, em que observamos duas linguagens em um enunciado, na interação dialogada há uma linguagem no enunciado que surge em razão de outra, a qual não aparece no enunciado. Bakhtin (2015) afirma que nesse processo ocorre uma “iluminação mútua” das linguagens, que melhor se caracteriza pela estilização, “[...] uma representação literária do estilo da linguagem de outro, [...] uma forma literária da linguagem do outro” (BAKHTIN, 2015, p. 160), e pela paródia, em que “[...] as intenções do discurso representador divergem das intenções do discurso representado, lutam contra elas [...]” (p. 162). Desse modo, a estilização, segundo o russo, precisa que o estilizador empregue a linguagem do estilizado como sua, fazendo-a trabalhar conforme suas intenções, o que acarreta que sigam o mesmo sentido. Fiorin (2011) afirma que na estilização ocorre uma imitação sem se desqualificar o imitado, o que, na paródia, é diferente, já que ela, embora também pressuponha uma imitação da linguagem alheia, traz a linguagem do parodiador e a do parodiado em divergência, a ponto de a primeira vir a transtornar a segunda.

Em relação aos diálogos puros de linguagens, Bakhtin (2015) salienta a importância de cada linguagem presente no romance, do herói à do autor, para fazer surgir os diálogos romanescos e, portanto, o próprio romance. Considerando que cada linguagem carrega uma apreciação social, o verdadeiro diálogo romanesco precisa do encontro de diversas linguagens para se constituir e criar a mescla orquestrada do romance, indo além de uma mecânica troca de turnos.

Nesse sentido, vemos que o heterodiscurso pode se organizar de diferentes maneiras e níveis no romance, seguindo o habitual papel principal dos heróis, mas, claro, sem abandonar o autor, que influencia em maior ou menor grau o discurso do herói, conforme seu projeto para a obra. Não há preto ou branco, há formas de cinza; os elementos mutuamente se alteram, prevalecendo alguma tendência.

Por fim, destacamos o terceiro e último modo como Bakhtin (2015) observa o heterodiscurso ser elaborado no romance: os gêneros intercalados. Segundo ele, o romance tem a capacidade de abrigar em seu interior uma infinidade de gêneros discursivos, literários ou não, permitindo que eles mantenham sua originalidade de constituição e funcionamento. “Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística” (BAKHTIN, 2015, p. 108). À vista disso, acrescenta

que no rol dos gêneros discursivos, visto que conseguem manter sua estabilidade no romance, existe uma variedade especial, como a confissão, a biografia, o diário, a carta, entre outros, que pode, além de atuar como uma forma intercalar, alterar a forma composicional romanesca. “Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.)” (BAKHTIN, 2015, p. 108-109).

Nessa linha, continua o pensador, os gêneros intercalados podem ser intencionais, seguindo a forma composicional desejável pelo autor para o romance, e objetivos, desprovidos das intenções do autor, refratando essas intenções, sendo supostamente encaixados como objetos no romance. Como os gêneros são modos de apropriação da realidade, tendo seus traços distintivos e linguagens específicas, em ambos os casos, o emprego das formas intercalares gera certo efeito de sentido no romance. “Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Esse efeito pode ser conseguido diretamente, sendo tal emprego consciente do autor e determinante para transformar o romance em algo específico, ou indiretamente, quando o uso dos gêneros intercalados não é demarcado por uma intenção direta, estes atuando mais como seções coadjuvantes. Para ilustrar, Bakhtin (2015) dá o exemplo do romance romântico, cujos poemas faziam parte da sua estrutura, em detrimento de outros tipos de romance, em que os poemas poderiam apenas criar zonas de estilização.

Sendo assim, ao longo do texto pudemos chegar a algumas definições do estilo segundo o pensamento bakhtiniano que convergem para uma concepção que supera a consideração abstrata do suposto dom inato do autor e/ou do seu manejo gramatical da língua. O estilo, conforme esse pensamento, é primordialmente uma elaboração sociodiscursiva, estabelecida no encontro entre duplos, como conteúdo e forma, tema e significação, natural e social, particular e geral, cultura e vida, indivíduo e grupo, eu e o outro, autor e personagem, discurso citado e citante, monologismo e dialogismo, só para ficarmos nos principais eixos. Trata-se da forma como essas noções dialogam entre si e se definem uma em relação à outra.

O estilo do enunciado, de onde provém o estilo do autor, já que é o resultado da elaboração individual deste que se relaciona a escolhas de linguagem realizadas tendo em vista seu modo de apreensão do mundo, faz parte da constituição de uma determinada forma, que, no caso romanesco, caracteriza-se pelo tratamento particular dado ao heterodiscurso. Tal tratamento, considerando-se

a interdependência entre ética e estética e observando-se as vozes e linguagens como implicadas em uma rede discursiva, passa, inevitavelmente, pode-se dizer, por acabamento, interlocutor, discurso alheio e palavra bivocal.

Desse modo, o estilo romanesco se constrói considerando o modo como a posição valorativa do seu autor, refratada pelas palavras retiradas dos lábios de outrem, é representada na obra.

3 O PARATEXTO: CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO

3.1 Ponto de partida: Genette

Sabe-se que o conceito de paratexto já foi debatido por diversos estudiosos e possui como característica primeira o fato de ser um texto que acompanha o texto principal, normalmente na forma de títulos, epígrafes, prefácios, notas do editor, posfácios, até mesmo produções não verbais, entrevistas do autor etc. Segundo Genette (2018 [1987], p. 9), o principal entre esses estudiosos, o paratexto é “[...] aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público”, assim são produções de apoio que buscam apresentar a obra e localizá-la no mundo e fazem isso, de acordo com o teórico, de dois modos: no interior da própria obra e fora dela. Em ambos os casos, o paratexto, ao tematizar a obra, apresentando-a ou explicando-a, acaba por dar-lhe mais vida, indo além do espaço do livro.

Genette (2018) observa o paratexto como um “limiar”, uma zona de fronteira, e não algo estanque, entre o texto e o extratexto, que se conecta com a obra ao mesmo tempo que com o público. Para tanto, distingue dois tipos de paratexto: o peritexto, caracterizado pelas produções que se localizam no interior da obra – sendo mais interiores (miolo) e menos interiores (capa, orelhas, quarta capa etc.) –, e o epitexto, que seriam produções que vão além dela. Tendo em vista esses dois modos, o pensador francês destaca a importância de considerar, para se definir melhor o tipo de paratexto empregado, certos traços, os quais seriam espaciais, temporais, substanciais, pragmáticos e funcionais.

As características espaciais tematizam o lugar do paratexto. Dentro do livro, ele pode vir, por exemplo, antes ou depois do texto principal; fora dele, pode surgir na forma de entrevistas, reportagens, entre outros. Os traços temporais relacionam-se com a vida da obra ao longo do tempo – a data em que surgiu a edição original e o que saiu antes e depois dela, como publicações sobre a obra ainda em produção, prefácios de segunda edição ou textos surgidos após a morte do autor, por exemplo. Os elementos substanciais, então, condizem com a natureza do paratexto: se verbal, se visual, como ilustrações, fotografias, emprego tipográfico etc., ou se factual, que se trata do efeito/peso do paratexto para além de sua mensagem, embora com ela profundamente se relacione, como fatos biográficos, indicação de preço, obtenção de prêmio literário etc. – “Chamo de *factual* o paratexto que consiste, não em uma mensagem explícita (verbal ou não), mas em um fato cuja

própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (GENETTE, 2018, p. 14, grifo do autor). Os tipos pragmáticos consistem em se observar as características da situação comunicativa, como a natureza do destinador e do destinatário, o grau de autoridade e de responsabilidade do destinador, a força ilocutória de sua mensagem, como notas/prefácios autorais e editoriais ou uma entrevista, *release*, crítica destinada ao público. Em relação ao destinador, este assume uma responsabilidade pelo texto, constituindo uma assinatura, e um lugar de fala, que indica sua autoridade. Nesse caso, Genette (2018) formula as categorias de paratexto oficial e oficioso. Enquanto o primeiro caracteriza-se por conter uma mensagem assumida e, portanto, autorizada/assinada pelo autor ou editor, o segundo se destaca por se relacionar com aquilo que o emissor pode negar. Aqui, entraria, por exemplo, segundo o pensador, o prefácio escrito por um terceiro, visto que este diria aquilo que seria autorizado pelo autor.

No que concerne ao destinatário, o teórico define dois tipos de paratexto: o público e o privado. O primeiro se destina ao público em geral, “a toda a humanidade”, desde leitores do texto, críticos e livreiros; o segundo dirige-se ao próprio autor, em mensagens privadas.

Sobre a força ilocutória da mensagem transmitida pelo paratexto, ele aponta algumas possibilidades em gradação. O paratexto pode apenas informar (nome do autor, data de publicação), mostrar uma intenção ou interpretação autoral/editorial para a obra (prefácio ou notas explicativas com indicação do que se trata o conteúdo – “este livro é um romance”), sinalizar uma decisão autoral ou editorial tomada nos bastidores (Genette [2018] apresenta o exemplo da obra *Le Rouge et le noir*, cuja assinatura é de Stendhal, pseudônimo adotado pelo autor), constituir um compromisso, conselho, injunção ou permissão (o destinador estabelece um tipo de contrato com o destinatário, preparando-o que para aquilo que encontrará no texto – “Este livro é um livro de memórias”, “Comprometo-me a dizer a verdade”; “Este livro deve ser lido como se leria o livro de um morto”, “Você pode ler este livro nessa ou naquela ordem”).

O autor francês observa, então, que as considerações sobre o caráter ilocutório do paratexto o levaram ao último traço definidor deste, o qual considera essencial, o aspecto funcional. Segundo ele, o tipo funcional é o pilar do paratexto devido à sua heterogeneidade, isto é, a propriedade de assumir diferentes funções para servir ao texto principal. Embora o paratexto possa ser espacial, temporal, substancial ou pragmático, é seu fim em relação ao texto principal que determina sua forma de ser e não o contrário. É nesse sentido, portanto, que Genette (2018) apresenta as

possibilidades ilocutórias da mensagem paratextual em forma de gradação e menciona que elas o induziram ao traço funcional, já que elas podem se misturar tendo em vista a função/funções assumidas pelo paratexto para seguir o norte do texto. Em outros termos, pode-se dizer que o texto e o paratexto estabelecem tipos diversos de diálogo que constituem a razão de ser do segundo.

No caso do nosso *corpus*, para fins da proposta do trabalho, da busca do estilo de Mia Couto a partir de *Mulheres de cinzas*, um recorte de sua vasta obra, destacamos apenas os paratextos peritextuais – e mais interiores –, cuja presença e tipo de relação que estabelece com o texto principal definem o propósito da obra: ser um discurso que proporciona a interface entre ficção e história a partir do diálogo entre as vozes que nele se manifestam. Assim, a epígrafe assinada, a nota introdutória, a epígrafe sem assinatura que abrem a obra e as epígrafes anônimas e assinadas que aparecem nos capítulos da narradora e funcionam como paratexto, que veremos com cuidado na análise e que fortemente se relacionam com a narrativa propriamente dita, ao já indicarem ao leitor o propósito da obra, surgem para assegurar ao romance o semblante de ficção que tem como matéria fatos da história, estabelecendo-se, dessa maneira, o discurso literário como uma versão das possíveis da história.

Essa proposta de ficcionalização com a ajuda dos paratextos ganha sentido considerando-se a figura do autor-criador, que os mobiliza de acordo com sua intenção para a obra. O autor-criador, elemento formal do universo literário segundo Bakhtin (2003b), como já mencionado, mobiliza por meio dos paratextos diferentes vozes que remetem à questão da revisitação do passado histórico, que é o que será feito no texto em si. Como não se trata de um documento histórico e sim de um discurso literário, a partir dos paratextos constrói-se uma verossimilhança enquanto ficção em diálogo com a história.

Tendo isso em conta, passamos a observar agora as considerações específicas de Genette (2018) a respeito de epígrafes e prefácios.

Sobre as epígrafes, cabe destacar alguns aspectos. O teórico, primeiramente, define seu lugar, o qual seria comumente fora do texto principal, na sua borda, em proximidade com ele, normalmente vindo antes da obra, na sua abertura, embora ressalte que elas também podem aparecer no início de parte da obra ou até mesmo no fim do livro, separadas dele. Trata-se, assinala, de um texto de natureza verbal, na forma de citações, ou visual, com função de epígrafe, que pode surgir na primeira edição e desaparecer nas seguintes ou aparecer apenas nas seguintes e cujo destinador (autor) e seu lugar (fonte) podem vir identificados ou não.

Genette (2018) também afirma que elas podem ser completa invenção do autor da obra, inclusive no que concerne à indicação de responsabilidade, ou possuir imprecisões. Até mesmo aquelas com indicação de autoria real não necessariamente seriam autênticas, podendo o autor falseá-las, fantasiando aquilo que lhes falta ou retirando-lhes dados, de modo a deixá-las mais adequadas ao seu propósito para a obra.

Assim, o autor escolhe determinadas epígrafes em um universo de possibilidades tendo em vista a função que ela terá para atingir seu objetivo. Como explica Genette (2018), a epígrafe, que remonta ao século XVII, já era empregada separada do texto principal (“divisa de autor”) e na abertura da obra – normalmente várias do mesmo autor –, de maneira a lhe dar destaque. Essa forma de emprego demonstrava, mesmo que não necessariamente, diferenciação de autoria e separação do texto principal, fazendo com que a epígrafe se sobressaísse, jogando luz, desse modo, àquilo que o autor desejava com seu aproveitamento. “O que distingue a divisa não é, portanto, forçosamente o caráter autógrafa, mas sua independência em relação ao texto singular, o fato de que ela pode encontrar-se na abertura de várias obras do mesmo autor, que a coloca por assim dizer como destaque de sua carreira, ou vida inteira” (GENETTE, 2018, p. 131). Nesse momento, ela funcionava como uma espécie de carro abre-alas que trazia as características identitárias do autor, e não as possíveis alusões à obra.

Mais tarde, no século XVIII, continua o teórico, seu uso se dissemina e passa-se a empregar sua forma latina – citações de personalidades como Horácio e Ovídio, por exemplo –, sem assinatura, para abrir grandes obras de conteúdo mais filosófico do que literário. O propósito, nesse caso, seria o de focar as ideias dos autores antigos, em detrimento de seus nomes.

A prática da epígrafe difunde-se no transcorrer do século XVIII, quando a encontramos (geralmente latina) no início de algumas grandes obras, como *L’Esprit des lois: Prolem sine matre creatam* (“Filho gerado sem mãe”), citação de Ovídio, mas sem menção de autor [...] Prática um pouco tardia [...] que parece em seus primórdios um pouco mais característica das obras de ideias do que da poesia ou do romance (GENETTE, 2018, p. 132-133, grifos do autor).

Já no romantismo, as epígrafes, empregadas de modo exagerado, ganham a função de adorno. O teórico francês menciona seu uso massivo, no período, em uma mesma obra – em vez de uma só epígrafe a abrindo, observa-se uma, ou várias, em cada começo de capítulo, por exemplo –, o qual, segundo ele, justificar-se-ia pela preocupação dos autores românticos com a erudição e a fantasia. É dentro dessa lógica, então, que acaba por fazer sentido o constante emprego

de citações de figuras renomadas, como Shakespeare, e mesmo de passagens sem autoria, como menciona Genette (2018). Nesse caso, no lugar da consideração do teor contedudístico da epígrafe, o importante passa a ser levantar e exibir o maior número possível de citações nessa forma, mesmo que sem identificação, e/ou trazer aquelas de autores canônicos, mostrando, dessa maneira, ao leitor um elevado grau de conhecimento do epigrafador²², o que, supunha-se, valorizava a obra. “[...] essas escolhas de autores são mais significativas do que os próprios textos de epígrafes, aparentemente distribuídos sem preocupar-se com a relação com os conteúdos dos respectivos capítulos” (GENETTE, 2018, p. 134).

O realismo, por sua vez, conforme o autor, preocupa-se com o emprego sóbrio da epígrafe, visto que agora o fundamental é observar a realidade. Dessa maneira, seu uso acaba por ser diminuído ou majoritariamente rejeitado, evitando-se a poluição da obra com excesso de citações muitas vezes sem importância para sua apreciação e entendimento. No texto realista, por seu caráter objetivo, não cabem excessos e deslumbramentos. “[...] essa reserva da epígrafe marcará a grande tradição realista moderna: a epígrafe está mais ou menos ausente em Flaubert, Zola, James [...]” (GENETTE, 2018, p. 135).

Considerando tal percurso traçado por Genette (2018), que demonstra o comportamento diverso que a epígrafe assume ao longo dos anos, tendo em vista sua localização, data, natureza, autor, destinatário, é que podemos depreender melhor sua afirmação segundo a qual a função do paratexto é seu elemento mais importante.

No que tange, por exemplo, ao local como determinante da função da epígrafe, o teórico explica que esta, localizada próxima ao texto, na abertura da obra ou de parte dela, possui função diferente daquela que se encontra no fim: enquanto no primeiro caso ela trabalha com a expectativa do leitor, com o que virá, a segunda funciona como conclusão, considerações finais para fechamento da obra.

É óbvio que essa mudança de lugar pode acarretar uma mudança de função; com relação ao leitor, a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe do fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro (GENETTE, 2018, p. 135).

²² Termo de Genette (2018). Conforme ele, o epigrafador é aquele que escolhe a epígrafe empregada na obra; normalmente, o autor do livro. Já o epigrafado seria o autor do texto citado.

Também esclarece a importância da relação de identificação entre o epigrafador, o epigrafado e o epigrafário (destinatário) para o estabelecimento da função da epígrafe. Sendo o primeiro aquele responsável pela obra, seria igualmente responsável por tudo nela, como a escolha das epígrafes, no entanto, como pondera Genette (2018), em uma narrativa em primeira pessoa (homodiegética), nada impede que o texto citado possa ser opção ou composição do narrador-personagem, ainda que saibamos quem lhe atribuiu tais responsabilidades. Conforme afirma o teórico, como é muito raro o autor do livro empregar sua própria epígrafe assinada, “[...] que revelaria total falta de modéstia” (GENETTE, 2018, p. 137), é difícil distinguir, nesse tipo de obra, se se trata de uma citação do autor ou do narrador-personagem.

Uma vez que o autor cede a palavra ao herói, tornando-o autor, a ambiguidade existe e, como menciona Genette (2018), poderia ser diminuída com a assinatura do epigrafador – a qual faz parte do jogo ficcional, cujas regras o leitor conhece: considerar o paratexto tal como ele se apresenta é o que permite o funcionamento desse jogo (GENETTE, 2018) –, no entanto ainda restaria dúvida em relação à identidade de quem está por trás da citação. Se a epígrafe for anônima, podemos supor que seja do autor, do herói ou de alguém de quem se pegou emprestado; se for assinada, ainda assim existe a dúvida, pois a assinatura pode ser verdadeira, de um terceiro autor real, mas também pode ter sido forjada pelo autor/narrador, com invenção de um autor imaginário, bem como ter tido sua atribuição trocada, sendo retirada de outro autor que não o verdadeiro. Na verdade, em todos esses casos, existe a oscilação de responsabilidade, visto que ela é inerente a esse tipo de narrativa, embora, ao fim de tudo, as decisões a respeito da obra são sempre do autor, que tem uma intenção ao escolher o herói como seu porta-voz.

Se uma epígrafe foi encontrada ou escolhida para o autor por uma terceira pessoa, nem por isso alguém deve atribuir-lhe a responsabilidade por ela: o epigrafador é neste caso o autor do livro, que aceitou a sugestão e que a assume plenamente [...] Nem por isso vamos concluir que o epigrafador (de direito) é sempre o autor, porque no caso [...] convém reservar, em uma narrativa homodiegética, pelo menos a possibilidade de uma epígrafe proposta pelo herói-narrador. [...] no caso o autor não tem meios de afastar todo e qualquer mal-entendido assinando sua epígrafe – quero dizer, acrescentando sua assinatura de epigrafador à de seu epigrafado. [...]

Aplicação, entre outras, de um princípio narratológico mais geral: atribuir (em ficção, é claro) ao autor apenas o que é materialmente impossível de atribuir ao narrador – admitindo-se que, na verdade, tudo retorna ao autor, uma vez que ele é também o *autor do narrador* (GENETTE, 2018, p. 139, grifos do autor).

No que concerne ao epigrafário, Genette (2018) afirma que a determinação do epigrafador ajuda a definir aquele. Se o epigrafador for o autor do livro, seu destinatário será necessariamente o leitor real ou virtual da obra, porém, se ele for o herói narrador, o destinatário pode ser ainda o leitor real ou virtual, devido à sua posição assumida de autor, mas também pode ser outro personagem, alguém do interior da história, para quem ele escreve.

Assim, esses três componentes da epígrafe também interferem em sua função na medida em que instauram uma forma de diálogo entre si que sinaliza diferentes sentidos possíveis a ser adotados por ela, os quais serão os termômetros da obra. Uma citação procedente do autor, do narrador ou de um terceiro por meio desses dois, que será destinada a certo tipo de destinatário, pode assumir diferentes funções de acordo com a proposta para a obra.

Na linha dos apontamentos apresentados até aqui, Genette (2018) identifica, então, quatro funções gerais da epígrafe. (1) função de comentário/justificativa do título e não do texto; (2) comentário do texto, a mais comum; (3) a mensagem que se deseja transmitir não é “[...] a que se apresenta como tal” (p. 143); (4) efeito-epígrafe: a presença ou não da epígrafe tem um significado.

No primeiro caso, a epígrafe é uma indicação preliminar do sentido do título, um esclarecimento do modo como o leitor deve entendê-lo e entender a obra: se o título está sendo empregado em sentido figurado, paródico ou não; se ele remete a alguma obra ou trecho conhecido por algum aspecto determinante. Para deixar mais claro, o teórico nos fornece, como exemplo, o verso de Vigny (“A mulher terá Gomorra e o homem terá Sodoma”), que abre *Sodoma e Gomorra*, como indício do que o leitor deve esperar de tal obra.

A segunda função, a mais observada entre as epígrafes, chamada por Genette (2018) de “canônica”, relaciona-se com a apresentação/comentário/explicação do texto. A citação pode indicar claramente a direção da obra ou conter um tom enigmático, sendo que a apreensão completa do sentido do texto poderá vir apenas ao fim da leitura. Também, segundo o autor, a epígrafe pode ter um sentido aleatório, servindo mais como ornamento do que gancho para a obra.

A terceira função, por seu turno, remete não ao conteúdo da epígrafe, mas a alguma outra intenção do autor com o seu emprego, como destacar sua identidade ou o nome de alguma figura célebre. Devido a seu uso indireto, Genette (2018) a considera, juntamente com quarta, mais oblíqua que as duas primeiras.

Por fim, a quarta função se refere ao efeito gerado pelo autor ao empregar ou deixar de empregar uma epígrafe em sua obra. Pode-se incluir aqui, segundo o teórico, as diferentes posturas

acerca da epígrafe do romantismo e do realismo, sendo o primeiro marcado pelo seu uso exacerbado e muitas vezes aleatório e o segundo pela sua objeção.

Partindo agora para o prefácio, outra forma paratextual que observamos em nosso *corpus*, começamos com sua definição. Conforme Genette (2018, p. 145), trata-se de um texto prévio (ou final, pois o autor considera o posfácio uma variedade do prefácio), autoral ou de um terceiro (alógrafo), cujo tema se relaciona ao texto principal. “Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto preliminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que o antecede”.

Nesse sentido, caberiam, nessa chave conceitual, indica, prefácios propriamente ditos, introduções, notas, posfácios, ensaios etc., isto é, todo texto cuja função é de alguma forma remeter ao texto principal.

De acordo com Genette (2018), a utilização do prefácio existe pelo menos desde o século XVI, mas haveria antes disso uma “pré-história” dessa forma, período que vai de Homero a Rabelais, em que o prefácio já aparecia nas primeiras linhas ou páginas do texto, não sendo separado dele, como ocorre na época moderna.

Como todos os outros elementos do paratexto, o prefácio separado do texto pelos meios de apresentação que hoje conhecemos [...] é uma prática ligada à existência do livro, isto é, do texto impresso [...]

Os primeiros versos da *Ilíada* ou da *Odisseia* ilustram desse modo essa prática do *prefácio integrado*: invocação à musa, anúncio do assunto (cólera de Achille, andanças de Ulisses) e determinação do ponto de partida narrativo [...] (GENETTE, 2018, p. 147, grifos do autor).

Além disso, como o prefácio não é uma prática obrigatória, aparecendo ou não de acordo com autores, gêneros, épocas e tradições, como informa Genette (2018), também pode acontecer de o texto principal vir a surgir *ex abrupto*, ou seja, aparecer diretamente, sem qualquer prefácio.

Esse traço mutável do prefácio, que permite a muitos textos assumirem a função prefacial, possibilita, de acordo com o teórico francês, até mesmo que um texto cujo estatuto é majoritariamente narrativo, dramático ou poético aja como um prefácio, tudo tendo em vista a intenção do destinador do prefácio, como empregar um prefácio narrativo, para fazer um relato das circunstâncias da redação ou descoberta do texto que segue, ou um poema, para abrir uma obra em prosa ou para ornamentar o livro.

No que concerne às características como lugar, momento de aparição, destinador e destinatário, Genette (2018) também destaca uma variedade de possibilidades. Desde a sua

localização padrão (antes do texto principal ou depois dele, como posfácio), que se torna mutável; seu momento de aparecimento oscilando de acordo com a edição da obra (prefácio original, posterior, tardio ou póstumo); seu destinador, podendo ser um prefácio autoral, actoral ou alógrafo, autêntico, fictício ou apócrifo.

Considerando-se sua oscilação de lugar ao longo do tempo – no início (preliminar) ou no fim da obra (pós-liminar), observam-se nuances, uma vez que ele ganha novos lugares para existir. O prefácio pode deixar de ser prefácio e ser transformado em capítulo, pode ser encontrado no começo de seções e capítulos, pode trocar de lugar e sair de uma edição original e ir para uma coletânea, pode ser suprimido em uma nova edição ou em uma reimpressão e pode, por seu volume, se tornar uma publicação única, além de que pode ocorrer o inverso, um texto autônomo pode virar um prefácio.

Tendo em conta a publicação da obra, o momento do prefácio pode ser original, posterior (a partir da segunda edição) ou tardio. Enquanto o primeiro diz respeito normalmente à aparição pela primeira vez da obra, os outros dois se relacionam a publicações que surgem depois da primeira edição, com o tempo passado mais imediato no caso do momento posterior do prefácio e mais longo no tardio, este sendo “[...] geralmente o lugar de uma reflexão mais ‘madura’, que não raro tem certo tom testamentário, ou, como dizia Musil, *pré-póstumo*: último ‘exame’ de sua obra por um autor que não terá talvez ocasião de voltar a ela” (GENETTE, 2018, p. 157, grifos do autor). No âmbito desses três momentos, Genette (2018) pondera sobre algumas possibilidades que eles permitem. Um prefácio de momento original pode se tornar tardio, quando, por exemplo, uma obra aparece publicamente antes de sua publicação oficial, caso de romances pré-publicados em jornais ou revistas. Há o caso do prefácio de tradução, posterior, e o prefácio póstumo próximo ou distante, que aparece escrito por um terceiro (alógrafo) após a morte do autor. Além disso, pode ocorrer a coexistência de prefácios em uma mesma edição, quando um autor deseja incluir novo prefácio sem suprimir o antigo. Nesse caso, a escolha de qual vem antes ou depois varia, de novo, de acordo com o que determinado autor deseja destacar, tal qual a data,

[...] como que exprimindo o estado presente de seu pensamento sobre a obra, e os anteriores em seguida, o que, ao mesmo tempo, os recua para o passado e os aproxima do texto até quase reabsorvê-los, ilustrando o princípio geral de que, com o tempo e perdendo sua função pragmática original, o paratexto, salvo desaparecimento, se “textualiza” e se integra à obra (GENETTE, 2018, p. 158).

Outros autores preferem jogar para o fim da obra o prefácio mais antigo, garantindo-lhe, conforme Genette (2018), um “valor mais documental” ao mantê-lo na obra atual.

Examinando-se os destinadores, o leque de possibilidades de apresentação da instância prefacial se amplia ainda mais. Segundo Genette (2018, p. 159), são numerosos os tipos de prefaciadores, sendo estes assim considerados como não os redatores efetivos do texto, mas seus supostos autores, “[...] identificado[s] por menção explícita (assinatura completa ou por iniciais, fórmula ‘prefácio do autor’ etc.) ou por indícios diversamente indiretos”.

Desse modo, em termos gerais, o prefácio pode ser autoral/autógrafo (o suposto autor do prefácio é o autor real ou pretense do texto principal: sabemos disso a partir de dados exteriores e/ou posteriores), actoral (prefácio de ator – normalmente uma das personagens da obra é autora do prefácio) e alógrafo (prefácio de uma terceira pessoa que não o autor da obra, com função de informar sobre a obra/autor e/ou recomendá-la/o ou comentá-la criticamente. Esse tipo de prefácio serve para dizer o que o autor não pode: ele não pode avaliar-se, valorizar-se, situar-se explicitamente no meio teórico [BARTHES citado por GENETTE, 2018, p. 242]). Além disso, ele pode ser autêntico, fictício ou apócrifo: quando o prefácio é atribuído a uma pessoa real (identidade que pode ser confirmada), é autêntico; se o autor for imaginário/ficcionalizado (não existir na realidade), o prefácio é fictício; se o autor for falso (atribuição falsa de autoria a uma pessoa real), ele é apócrifo. Tendo em vista esses traços principais, Genette, então, estabelece as seguintes variedades:

Prefácio autoral autêntico – É autoral porque o autor do prefácio se coloca como autor da obra; é autêntico porque o autor do prefácio é mesmo quem afirma ser.

Prefácio autoral fictício – (idem); é fictício porque ocorre uma invenção da autoria do prefácio (esse autor não existe na realidade). “[...] o autor pretendido e seu prefaciador são a mesma personagem fictícia” (GENETTE, 2018, p. 168): o autor cria alguém para ser o responsável pelo prefácio que ele mesmo escreve. Nesse caso, conforme Genette (2018), o autor utiliza a ficção prefacial para passar sua própria mensagem (p. 252).

Prefácio autoral apócrifo – (idem); é apócrifo porque a atribuição de autoria do prefácio é percebida como falsa (autenticidade invalidada; autor falseado existe na vida real).

Prefácio alógrafo autêntico – É alógrafo porque o autor do prefácio é outro que não o autor da obra; é autêntico porque essa pessoa existe na realidade. “[...] pelo qual um escritor apresenta ao público a obra de outro escritor [...]” (GENETTE, 2018, p. 167).

Prefácio alógrafo fictício – (idem); é fictício porque o autor do prefácio é inventado, não existindo na realidade. “[...] o prefaciador é fictício como autor pretendido do texto, mas são duas pessoas distintas” (GENETTE, 2018, p. 168).

Prefácio alógrafo apócrifo – (idem); é apócrifo porque a atribuição do prefácio é falseada. Ocorre uma atribuição indevida. O autor simulado do prefácio existe na vida real, mas não foi ele quem escreveu o prefácio.

Prefácio actoral autêntico – É actoral porque o prefácio é de autoria de uma personagem da obra; é autêntico porque o ator existe na realidade. Esse é o caso de uma biografia cujo personagem é alguém real e famoso, como um escritor conhecido sendo personagem de sua biografia (“biografados que prefaciam sua heterobiografia”).

Prefácio actoral fictício – (idem); é fictício porque o ator é uma personagem completamente inventada.

Nada impediria, em princípio, que uma narrativa heterodiegética, ou mesmo uma peça de teatro, fosse prefaciada por uma de suas personagens [...] na maioria das vezes, a personagem promovida ao papel de prefaciador é o protagonista-narrador de um relato na primeira pessoa, cuja paternidade, por isso mesmo, reivindica (GENETTE, 2018, p. 168-169).

Prefácio actoral apócrifo – (idem); é apócrifo porque o ator existe na realidade, mas falsamente teve seu nome atribuído ao prefácio. De forma análoga, é novamente o caso de um escritor sendo personagem de uma obra e tendo seu nome vinculado à autoria do prefácio, embora não tenha sido ele quem escreveu e sim o autor da obra.

No que tange ao tipo autoral, que Genette (2018) considera o mais comum, destacam-se dois tipos de efeito que esse prefácio pode produzir: efeito assuntivo e denegativo. O primeiro surge quando o autor da obra, não vendo necessidade de declarar que o prefácio é seu, apenas trata do texto como sendo seu. “[...] o autor não sente de modo algum a necessidade de afirmar o óbvio, basta que fale implicitamente do texto como seu” (GENETTE, 2018, p. 164). O efeito denegativo, então, é o oposto, visto que o autor nega no prefácio a sua responsabilidade em relação ao texto principal. “Ele não nega a paternidade do próprio prefácio, é claro, o que seria logicamente absurdo (‘Não enuncio a presente frase’), mas do texto que introduz” (GENETTE, 2018, p. 165). O tipo denegativo tem como principal função “[...] expor, isto é, contar as circunstâncias em que o pseudoeditor entrou na posse do texto” (GENETTE, 2018, p. 246).

Aqui, neste trabalho, embora lidemos com um prefácio sem assinatura em uma narrativa em primeira pessoa, o que poderia nos fazer pensar tratar-se de um prefácio actoral fictício, a nosso ver, e recorrendo novamente a Bakhtin (2003b) no que tange a seu conceito de autor-criador, temos um caso de prefácio autoral assuntivo, visto que o autor da nota introdutória com função prefacial de *Mulheres de cinzas* surge como alguém falando sobre a concepção de sua obra; ele não nega sua responsabilidade pelo texto. Por meio de um discurso sobre o conteúdo do volume, seu método de produção, os fatos históricos, suas dúvidas sobre como realmente ocorreram e sua gratidão àqueles que lhe ajudaram na empreitada, conseguimos depreender que o autor suposto do prefácio é o mesmo da obra. Assim, não faria sentido que ele assinasse seu nome, mas, ao contrário, se identificasse um dos narradores como prefaciador, daí, sim, faria.

Sobre o destinatário do prefácio, é simples, como afirma Genette (2018). Trata-se do leitor do texto, não qualquer um, mas aquele que comprou o livro e supostamente o lerá:

[...] porque o leitor de prefácio já é necessariamente dono do livro (lê-se menos facilmente um prefácio do que um *release* em uma estante de livraria) [...] porque o prefácio, em sua própria mensagem, postula de seu leitor uma leitura iminente, ou mesmo (posfácio) anterior, do texto, sem a qual seus comentários preparatórios ou retrospectivos seriam em grande parte desprovidos de sentido e naturalmente de utilidade (GENETTE, 2018, p. 173, grifo do autor).

Especificamente sobre o prefácio original, autoral, o mais comum, o pensador francês destaca as diversas funções que ele pode adquirir, tendo em vista o já apontado, como lugar, momento e destinador, categorias que distinguem os prefácios entre si. A função principal é “garantir ao texto uma boa leitura” e, para isso, o prefácio precisa expor o porquê de se ler o texto (“obter uma leitura”) e o como se obter uma boa leitura (“conseguir que essa leitura seja boa”). Assim, por meio do prefácio, deve-se convencer o leitor a ler a obra e a lê-la bem para melhor apreciá-la.

Conforme Genette (2018), o porquê se relaciona com “defender a causa”, isto é, apresentar os motivos pelos quais se deve ler a obra. Nesse momento, busca-se atrair a atenção do leitor, conquistar sua benevolência, em termos retóricos, como menciona o francês, valorizando o assunto da obra, em detrimento de seu autor, por meio de argumentos e ataques ao tratamento dado a ela por seu indigno responsável: “[...] se não estou (e quem estaria?) à altura de meu assunto, você deve mesmo assim ler meu livro, por sua ‘matéria’ [...]” (GENETTE, 2018, p. 177).

Os argumentos empregados para se considerar a importância do assunto seguem na direção, primordialmente, de afirmar a importância e a utilidade da obra, como a utilidade documental (“[...] conservar a lembrança dos feitos passados [...]” [GENETTE, 2018, p. 177]), utilidade intelectual (“[...] Montesquieu: ‘[...] que os homens possam curar-se de seus preconceitos. Chamo aqui de preconceitos, não o que faz com que se ignorem certas coisas, mas o que faz com que se ignore a si mesmo’” [p. 178]), utilidade moral (“[...] é todo o imenso *topos* do papel moralizador da ficção dramática; veja-se o prefácio de *Phèdre*: Não fiz [tragédia] onde a virtude seja mais posta às claras do que nesta. Nela os menores erros são punidos severamente [...]” [p. 178, grifos do autor]), utilidade religiosa (“[...] a introdução de *Génie du christianisme*” [p. 178, grifos do autor]), utilidade social e política (“[...] Que todo o mundo tenha novas razões para amar seus deveres, seu príncipe, sua pátria, suas leis [...]” [p. 178]).

Além disso, pode-se valorizar o tema, conforme Genette (2018), apelando-se para seu estatuto de novidade/originalidade (“[...] ‘Eis o único retrato de homem, pintado exatamente ao natural e em toda a sua verdade, que não existe e provavelmente nunca existirá... Crio um empreendimento de que nunca houve exemplo e cuja execução não terá imitador’[...]” [p. 179]) e para sua unidade – no caso de coletâneas, o prefácio traz a “unidade de cor”, ou seja, o tema fundamental, o objetivo da coletânea, sua questão dominante.

Sem dúvida, a coletânea de ensaios ou de estudos é o gênero que exige com mais força o prefácio unificador, porque é muitas vezes o mais marcado pela diversidade de seus objetos e, ao mesmo tempo, o mais desejoso, por uma espécie de ponto de honra teórico, de negá-lo ou de compensá-lo (GENETTE, 2018, p. 180-181).

Um outro modo de aumentar o valor do tema do texto é tentar assegurar sua veracidade. O autor afirma que a qualidade de seu texto está em ser verdadeiro ou estar o mais próximo da verdade. Constitui, assim, um compromisso com o leitor de que está sendo sincero e fez o que pode para garantir que o que fala é verdade.

Por fim, Genette (2018) considera a diminuição do autor por si mesmo como uma estratégia para a valorização do assunto da obra, visto que a importância do tema seria tamanha que seu autor seria incapaz de lidar de forma eficiente com ele. “Em face da importância de se tema, às vezes exagerada além de toda medida, o orador queixava-se de sua incapacidade de tratá-lo com todo o talento necessário, contanto aparentemente com o público para estabelecer uma justa medida” (p. 185). Dessa maneira, solicita a outra pessoa para escrever o prefácio de sua obra (mesmo criando

alguém para a tarefa), dado que, devido à força da modéstia, não poderia tecer comentários a favor de seu mérito, ou se defende pela “autocrítica preventiva” (“[...] o diálogo imaginário, que nos permite responder a objeções escolhidas por nós mesmos” [p. 185]).

O como, por sua vez, que diz respeito à orientação fornecida pelo autor para se conseguir uma boa leitura tornando-a mais fácil, apresenta-se na forma de informações “sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido” (GENETTE, 2018, p. 186). Trata-se, portanto, de instruções, advertências, precauções, conselhos recheados de informações que guiarão o leitor para aquilo que o autor deseja que ele compreenda em relação à obra. Com isso, o autor situa o leitor, escolhendo o tipo de pessoa que o lerá e evitando outros tipos, como menciona o teórico.

Orientar o leitor é também e antes de tudo situá-lo e, portanto, determiná-lo. Nem sempre é prudente pretender demais, e os autores têm muitas vezes uma ideia bastante precisa do tipo de leitor que querem, ou sabem poder tocar; mas também daquele que querem evitar [...] (GENETTE, 2018, p. 189).

Assim, o prefácio original pode informar sobre a gênese da obra – as circunstâncias de sua produção, como suas etapas, se foi encomendada ou não e por quem e a indicação de suas fontes (como mencionar testemunhos e documentos nos quais o autor se baseia para contar a história:

É característica das obras de ficção de tema histórico ou lendário, já que a “pura” ficção é, em princípio, desprovida de fontes, e que as obras propriamente históricas as indicam no próprio texto ou em suas notas. É encontrada, portanto, sobretudo nos prefácios de tragédias clássicas e de romances históricos (GENETTE, 2018, p. 188).

No domínio da indicação de fontes, o teórico francês salienta os agradecimentos a pessoas ou instituições que

[...] por razões diversas, ajudaram o autor na preparação, na redação ou na fabricação de seu livro; [...] suas informações, seus conselhos, suas críticas, sua ajuda na datilografia ou na tipografia, seu apoio moral, afetivo ou financeiro, sua paciência ou sua impaciência, sua lucidez ou sua falta de visão, sua presença discreta ou sua grande ausência (GENETTE, 2018, p. 188).

O prefácio original também pode propiciar uma explicação do título/subtítulo da obra, defendendo-o das críticas já sofridas com a publicação ou daquelas que ainda virão; desculpando-se por sua mudança “[...] em relação aos anúncios ou à antecipação de uma pré-publicação [...]” (GENETTE, 2018, p. 190); demonstrando o arrependimento do autor pela sua escolha; ou sendo sua “cautela parcial”, já que o autor retifica o título/subtítulo, afastando algum sentido que este pode gerar e que não é aquele que quis propor.

O como pode ainda servir para que seja estabelecida uma “declaração de ficcionalidade”, isto é, no prefácio, normalmente de títulos de ficção, o autor se previne contra a aplicação na vida real daquilo que há na obra. “São inúmeras as obras clássicas cujo prefácio contém uma precaução contra qualquer tentação a procurar, nas pessoas e nas situações, chaves, ou, [...] ‘aplicações’” (GENETTE, 2018, p. 192).

No que tange a esse enquadramento, Genette (2018) apresenta o modo mais comum pelo qual ocorrem as referências: atribuir ao autor sentimentos e pensamentos de suas personagens, o que não pode acontecer, já que a ficção é todo um mundo próprio e as personagens e até mesmo o autor (como o autor-criador bakhtiniano) são instâncias desse mundo criado e não da vida. Nesse sentido, o pensador aponta que a saída frequente encontrada pelos escritores para evitar uma identificação de sua obra com a realidade é empregar a fórmula “o que trato aqui é ficção”, como “*As personagens e as situações desta narrativa são puramente fictícias e qualquer semelhança com pessoas ou situações sistentes é mera coincidência*” (GENETTE, 2018, p. 193, grifos do autor), ou suas variedades, como “[...] Esta narrativa é uma recreação ficcional inspirada em factos e personagens reais [...]”, que aparece na nota de abertura da obra em estudo.

Esse recurso da justificativa pelo viés ficcional possibilita, para Genette (2018), o estabelecimento de um “contrato de ficção”, que resguardaria o escritor das possíveis consequências das suas referências e estimularia o leitor a buscá-las. Assim, com a ratificação da informação, o leitor é provocado a procurá-la, dado que surge a dúvida: se menciona tanto vezes que se trata de ficção, será mesmo e em que medida?

O prefácio original pode também ter o papel de apontar uma ordem de leitura da obra: “[...] indicar ao leitor apressado quais capítulos pode eventualmente ignorar, ou mesmo sugerir percursos diferentes [...] Ou, ao contrário, exigir uma leitura integral e na ordem” (GENETTE, 2018, p. 194); realizar explicações do contexto da obra, como, por exemplo, advertir o leitor de que o que tem em mãos é um prefácio provisório, pois a produção ainda está em andamento e é preciso esperar os próximos volumes para se apreender o seu sentido completo; e trazer uma interpretação do texto por parte do autor. Nesta situação, sugere-se ao leitor “[...] uma abordagem interpretativa, convidando-o, mesmo que fosse totalmente por acaso, a ‘quebrar os ossos’ [‘pular de cabeça’]” (GENETTE, 2018, p. 197). Conforme o teórico francês, esse tipo de manobra do prefácio faz com que ele se torne um instrumento de controle autoral, visto que entrega ao leitor uma leitura pronta, um único caminho interpretativo, o do autor: “a prática autoral [...] consiste em

impor ao leitor uma teoria particular definida pela *intenção* do autor, apresentada como a chave interpretativa mais segura, e, desse ponto de vista, o prefácio constitui realmente um dos instrumentos do controle autoral” (GENETTE, 2018, p. 197, grifo do autor).

Na esteira da proposta trazida pronta pelo autor, insere-se a indicação genérica da obra a respeito de sua forma ou assunto, “[...] caracterização mais institucional, ou mais preocupada com o campo, temático ou formal, no qual se inscreve a obra singular” (GENETTE, 2018, p. 199), como vemos em “[...] ‘este livro é um romance como a *Ilíada* e a *Eneida*’” (p. 199, grifos do autor) ou em “comédia heroica” (p. 199) e em “espécie de pastoral” (p. 200), com menção qualificadora do gênero da obra.

Nesse caso, pode se instituir, segundo Genette (2018), o prefácio-manifesto, quando o autor, tendo em vista as normais vigentes, discute e defende uma inovação teórica, o que acontece com os textos fundadores, em que é apresentada uma nova concepção epistemológica, que se distingue da anterior. Ou quando se advoga acerca de questões da humanidade como um todo.

Finalmente, o prefácio original pode atuar como um momento de esQUIVA do autor para evitar a obrigação de produzir um prefácio, como é esperado dele. Desejoso de não escrever um prefácio, manifesta nesse texto sua insatisfação com a atividade, seja desculpando-se ou queixando-se de seu tamanho (“[...] ‘Deus o poupe, leitor, de longos prefácios!’ [...]” [GENETTE, 2018, p. 204]), seu teor entediante (“[,,] ‘Isso seria uma coisa muito aborrecida, colocada em um lugar já muito tedioso por si mesmo: quer dizer um prefácio’ [...]” [p. 204]), sua impertinência (“[...] meus prefácios [...] são intercambiáveis como prólogos de teatro, mas há vantagens nisso: o público ganha um quarto de hora à mesa, os críticos afinam seus apitos, e o leitor pode, sem remorso, pular algumas páginas, ‘o que não deixa de ser bastante útil às pessoas que leem um livro apenas para poderem dizer que o leram’”, [p. 204]), sua inutilidade (“[...] ‘Há muito que se grita sobre a inutilidade dos prefácios – e, no entanto, continua-se a fazer prefácios’ [...]” [p. 204]), sua pretensão (“[...] ‘Creio ter dito em algum lugar que um prefácio era um monumento de orgulho; repito-o de bom grado’ [...]” [p. 205]), sua hipocrisia (“[...] é o momento de lembrar a famosa frase de Proust sobre ‘a linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias’ – mas esta [...] não se encontra em um prefácio” [p. 205]) ou qualquer motivo que sirva para insurgir-se contra essa forma. À vista disso, Genette (2018) chama a atenção para o prefácio com função de preterição, em que o autor, de modo a se rebelar e a criticar essa forma, trata de outra coisa que não o próprio prefácio.

Desse modo, entendemos que os paratextos, trazendo diferentes vozes e estabelecendo, assim, diversas relações com o texto principal, o ajudam a construir seu sentido quando são utilizados pelo autor-criador para propor, como no nosso caso, um enunciado concreto que examina a história por meio da ficção.

3.2 Paratexto e dialogismo

O paratexto não foi especificamente tratado pelo pensamento bakhtiniano, no entanto, conforme discutido por Brait (2019) e Brait e Pistori (2020), essa forma estabelece com o texto a que se refere relações dialógicas, pois, como parte significativa do enunciado concreto, garante o sucesso de sua proposta de sentido.

O texto, como afirma Bakhtin em *O problema do texto na linguística, filologia e em outras ciências humanas*²³ (1959-1961), encontra-se em diálogo com outros textos em uma rede de comunicação, possuindo, assim, uma forma de funcionamento estabelecida por seu autor que indica sua intenção e o torna único em determinada esfera de produção e circulação. Desse modo, o paratexto, como texto verbal ou visual, acompanhante do texto principal, também tem seu sistema e autoria (ainda que seja anônimo, pois todo texto tem uma voz por trás, um dos princípios bakhtinianos) mobilizados em favor daquilo que fará se realizar o seu propósito comunicativo. “Dois elementos que determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção. As inter-relações dinâmicas desses elementos, a luta entre eles, que determina a índole do texto” (BAKHTIN, 2016b, p. 73).

Nesse mesmo trabalho em que busca estabelecer seu conceito de texto, o pensador trata de seus dois polos: o material, o da linguagem (mesmo que não verbal), e o do sentido, individual, autoral, do acontecimento singular do texto onde se encontra sua intenção e por onde se vincula ao seu contexto. Por esse viés, ao mesmo tempo que não se trata de considerar puramente o aspecto linguístico, natural e repetível do texto e do paratexto e sim a dinâmica particular estabelecida com seu contexto, tampouco se trata de considerar esses dois isoladamente, mas pensar o sentido que geram, o qual também só surge na mobilização semiótica, isto é, na interação entre eles.

²³ Versão utilizada: BAKHTIN, M. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 71-107.

[...] Cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja a linguagem da arte). Se por trás do texto não há uma linguagem, este já não é um texto mas um fenômeno das ciências naturais (não embasado em signo), por exemplo, um conjunto de gritos naturais e gemidos desprovidos de repetição linguística (semiótica). É claro, todo texto (seja ele oral ou escrito) compreende um número considerável de elementos naturais diversos, desprovidos de qualquer configuração semiótica, que vão além dos limites da investigação humanística (linguística, filológica, etc.) mas são por estas levadas em conta (a deterioração de um manuscrito, uma dicção ruim, etc.). Não há e nem pode haver textos puros. Além disso, em cada texto existe uma série de elementos que podem ser chamados de técnicos (aspecto técnico do gráfico, da obra, etc.). Portanto, por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema correspondem no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual foi criado) (BAKHTIN, 2016b, p. 74).

Nessa linha, o paratexto, segundo Brait (2019, p. 252), encontra-se em relação dialógica com o texto que ladeia uma vez que é uma “[...] intervenção do autor em direção a seu interlocutor [e] diz muito sobre o que o autor espera com esses acenos, com esses gestos significativos que antecipam o texto principal e sua leitura. Trata-se de uma espécie de antessala interativa, por meio da qual o leitor adentra a obra”. Assim, ele torna-se parte do enunciado concreto ao contribuir para a construção do sentido desse mesmo enunciado apontando para fora dele, para a situação, para o leitor/interlocutor, para o outro.

O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*.

Um estenograma do pensamento humanístico é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: **a complexa inter-relação do texto (objeto de estudo e reflexão) e do contexto emoldurador a ser criado (que interroga, faz objeções, etc.), no qual se realiza o pensamento cognoscente e valorativo do cientista.**

É um encontro de dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage: conseqüentemente, é o encontro de dois sujeitos, de dois autores (BAKHTIN, 2016b, p. 76, grifos do autor, negrito citado pelas autoras).

No processo de aceno ao leitor, que contém o propósito do autor, Brait (2019, p. 253) destaca que outras vozes podem ser mobilizadas de maneira a apontar o objeto tematizado. “Trata-se de um diálogo velado, que qualifica o leitor como capaz de, antecipadamente, compreender importantes faces que motivam e sustentam o discurso que ele terá pela frente. Nesse momento, o enunciador acena com dizeres seus e de outros enunciadores, que ele traz para dentro de seu discurso [...]”. Ao empregar, de modo a guiar o leitor para onde deseja, outras vozes sociais nos

paratextos, cada qual com seu posicionamento axiológico, o autor do texto se encontra com o seu contexto emoldurador, o qual o ajuda a entender melhor o mundo que mobiliza, fazendo, assim, sua criação enquanto conjunto ganhar significado. É como afirmam Brait e Pistori (2020), que chamam os paratextos de textos-moldura: “A função desses textos é antecipar (apresentar, introduzir, argumentar) resumidamente o que o leitor terá pela frente e, de forma clara, apontar-lhe um caminho de leitura, *um modo de ler*” (p. 47).

De acordo com os textos mencionados, de 2019 e 2020, o modo de ler o texto principal estabelecido pelos paratextos passa pela competência atribuída a eles como uma segunda voz, que, no primeiro caso, como constituinte de um projeto discursivo de resistência, permite a revisitação do passado da ditadura brasileira e, no segundo, enquanto texto emoldurador esclarecedor de uma obra teórica (*Marxismo e filosofia da linguagem*), com tradução (1979) e retradução (2017) brasileiras – aqui, conforme as autoras, temos a força do discurso explicativo/argumentativo e de autoridade do pesquisador e a ação das circunstâncias de dois cronotopos diversos (1979 e 2017) –, possibilita a percepção de novos sentidos de *Marxismo e filosofia da linguagem* pela outra leitura proporcionada pela nova tradução. Assim, vemos que o tipo de leitura também passa pelo gênero do discurso que o paratexto acompanha, se literário ou não.

No âmbito do primeiro caso, da retomada do passado histórico, Brait (2019), dentre outros possíveis, tematiza o discurso literário, mais especificamente o discurso romanesco, cujas vozes presentes no paratexto e mobilizadas pelo autor da obra ajudam a recuperar no presente o passado que ainda é sentido e não deve ser esquecido.

Mas a pesquisadora vai além e enquadra no que chama de gênero “prosa de resistência” esse discurso literário que se contrapõe ao discurso oficial de modo a trazer “versões da história” por meio da sua ficcionalização. Como afirma Brait (2019), interpretando a teoria bakhtiniana, os gêneros discursivos são formas de observar e apreender o mundo, e o literário é aquele que, devido ao seu potencial de mostrar por meio das possibilidades do trabalho artístico com a linguagem diversas vozes e manifestações axiológicas, proporcionando uma “descentralização verboideológica”, consegue “[...] oscilar entre a tentativa de relato documental e a estetização, ficcionalização de um passado que se reflete e refrata no hoje, no agora e, perversa e permanentemente, coloca o enunciador no centro de uma luta também com a linguagem, com as palavras, com os gêneros” (BRAIT, 2019, p. 245).

Nessa linha, a autora estabelece que o heterodiscurso que o discurso literário propicia possibilita a discussão da verdade histórica, permite o enfrentamento da realidade por meio da linguagem mobilizada conforme o olhar do autor, e admite, assim, a relação possível entre ficção e realidade, “invenção e acontecimento”.

E, nesse processo de resistência pela linguagem, o paratexto ganha importância ao ser, conforme a autora, uma importante estratégia discursiva do autor para se enunciar, mostrando o seu lado, sua história/estória, em detrimento de fatos, já indicando, assim, ao leitor sua posição discordante. Como heterodiscursos, os paratextos, acolhidos pelo autor em seu discurso para “delinear o alvo”, indicando, pelo tema trabalhado e por quem fala, a direção que o texto principal irá tomar, respondem a este, estabelecendo com ele, devido à interferência discursiva paratextual, um novo discurso, uma nova leitura, no caso, o do discurso de resistência.

No texto de 2020, de Brait e Pistori, do mesmo modo, mas em outra esfera, a científica, o paratexto também é mobilizado como contexto emoldurador, isto é, uma voz consciente que entra em relação com o texto principal. Mais que coadjuvantes do texto, no caso em tela os paratextos atuam como partes fundamentais para o estabelecimento de uma nova compreensão do discurso científico, ou seja, aquele formado pelo texto fonte teórico mais um caixilho que instrui acerca dele. Conforme demonstrado pelas autoras, os paratextos que aparecem nas duas traduções de *Marxismo e filosofia da linguagem*, cada qual em seu respectivo cronotopo, da incipiência dos estudos dialógicos no Brasil e, mais tarde, da sua consolidação, de modo geral trazem informações sobre o autor, a obra original e o contexto desta e da sua tradução, comentam aspectos relacionados à autoria da obra, explicam o percurso da tradução e, indo além, com a instauração da perspectiva do especialista qualificado e renomado, analisam criticamente a obra, interpretando-a, qualificando-a e enriquecendo-a. Assim, precisamente pelas intervenções dos paratextos em relação ao texto, estabelece-se nessa situação uma relação de complementariedade entre eles que instaura novos sentidos e expectativas, que exigirão do leitor uma nova avaliação.

É importante dizer que o primeiro tipo de diálogo apresentado, do paratexto com o discurso literário, instaurando-se o sentido da resistência, aproxima-se muito do que encontramos neste trabalho. Os paratextos do romance *Mulheres de cinzas*, ao ajudarem a garantir a atmosfera histórica proposta pelo autor, constituem com a obra um enunciado concreto literário que inspeciona e questiona a suposta versão consolidada do passado de modo a obter, assim, uma

imagem mais esclarecida de Moçambique, compreendendo melhor os seus conflitos do presente, que podem ser resultados do passado e que certamente influenciam o futuro.

Bakhtin, no texto *O romance como gênero literário*²⁴, de 1941, ao defender o rompimento entre o romance e a épica, destaca o inacabamento do gênero romanesco em detrimento do acabamento da épica.

[...] O romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. É o único gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, [...] é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade. Só o que está em formação pode compreender a formação. O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as *tendências da formação* de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele (BAKHTIN, 2019, p. 67, p. 69-71, grifos do autor).

Ele, por sua inconclusibilidade, lidaria com a contradição humana em um mundo em formação, enquanto a epopeia ocupar-se-ia de um mundo fechado, distante e finalizado no tempo, com heróis perfeitos, extraordinários e protagonistas, cujas vidas seriam conduzidas e resolvidas pelas escolhas dos deuses e não por suas próprias. O romance, por seu comportamento ativo e capacidade de renovação, conseguiria muito bem representar as tensões da realidade mal resolvida e faria isso não pelo ponto de vista do passado absoluto épico, mas pelo da atualidade e dos sujeitos imperfeitos e contraditórios que nela vivem.

Dessa maneira, conforme o filósofo, devido à sua adaptabilidade no contato com a modernidade, instaurando novas relações e sentidos, tal gênero também pode falar do passado, mas o faz tratando-o pelo olhar da realidade atual, a qual se vincula ao passado pela cadeia dos eventos da história. Não se trata de trazer empiricamente a experiência histórica, mas empregar a ficção para se aproximar ao máximo da atmosfera de uma época e das suas pessoas, criando uma imagem verossímil da vida social do passado, embora imaginada a partir do presente.

No romance, explica Bakhtin (2019), em razão do fim da distância épica, tudo, autor, leitor, mundo representado, está no mesmo plano axiológico-temporal, conseqüentemente passado, leitor

²⁴ Trata-se de “Epos e romance”, que foi publicado sob esse título em 1970 (BAKHTIN, M. O romance como gênero literário. In: _____. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 65-111).

e autor não estão distantes uns dos outros, uma vez que se encontram na mesma realidade e por isso a conhecem muito bem e nela se manifestam.

[...] Desse modo, a atualidade e sua problemática são o ponto de partida e o centro da apreensão artístico-ideológica e da avaliação do passado. Esse passado é dado sem distância, no nível da atualidade [...]

A representação do passado no romance não pressupõe absolutamente a modernização desse passado [...] Pelo contrário, a representação autenticamente objetiva do passado enquanto passado só é possível no romance. A atualidade, com suas novas experiências, persiste na própria forma da visão, na profundidade, na agudeza, na amplitude e na vivacidade dessa visão, mas de modo algum deve penetrar no próprio conteúdo representado como uma força que moderniza e deforma a singularidade do passado. Porque toda atualidade grande e séria carece de uma imagem autêntica do passado, de uma autêntica linguagem alheia e de um passado alheio (BAKHTIN, 2019, p. 97).

Assim, seria preciso considerar os elementos do passado com olhos do passado, porém a partir da avaliação do autor no presente, que mobiliza aspectos relevantes da experiência histórica vislumbrando sua correlação com o devir.

É nessa direção, portanto, que caminha Mia Couto, visto que, posicionado na atualidade, estabelece um projeto discursivo de resistência que se instaura por meio da encenação literária do passado histórico moçambicano, pelo encontro de vozes sociais, como as intervenções dos paratextos. Desse modo o faz para, de sua própria perspectiva, revisar os fatos, tentando compreender, pelo processo histórico, uma crise social, econômica e identitária que vem assolando o seu país e que sem dúvidas tem suas causas lá atrás, o que indica de sua parte, ao mesmo tempo, uma esperança de mudança.

4 MIA COUTO: O REVISAR DA HISTÓRIA PELA FICÇÃO COMO ENFRENTAMENTO DA REALIDADE

4.1 Trajetória

Nascido na cidade de Beira, em Moçambique, no ano de 1955, António Emílio Leite Couto elegeu, no decorrer de seu próprio curso biográfico e literário, a alcunha de Mia Couto. Tal escolha seria fruto de um processo criativo aleatório (seu apreço por gatos), mas também indicaria tratar-se de um nome dotado de significado, que se demonstraria, anos mais tarde, um presságio dos elementos presentes em sua obra.

Hoje, um dos autores moçambicanos mais conhecidos, reconhecidos, traduzidos e estudados internacionalmente, tendo, em sua juventude, testemunhado o sistema colonial e militado a favor de sua derrocada e, posteriormente, vivido a guerra civil moçambicana, que até 1992 se instaurou no território, Couto tem imprimido em seus escritos, por meio de diferentes vozes que acenam para um universo dinâmico e dialético como o moçambicano, a problemática e a dor resultantes desses conflitos – que, apesar de cruéis, inegavelmente formam o passado do país –, mas também sua beleza, que igualmente constitui o território, sendo elementos tão importantes para o entendimento do seu atual contexto social, político e econômico e para o estabelecimento da sua identidade, alimentada pela esperança e resiliência.

O autor procura revelar como tais eventos anteriores afetaram e ainda afetam mais ou menos o presente e o futuro de Moçambique, haja vista as dificuldades, já apontadas em várias observações sobre o país, que persistem e ganham outras dimensões nos dias atuais, com o neoliberalismo e a globalização, como a desigualdade social, a pobreza, o preconceito étnico, a carência de infraestrutura adequada e investimentos em áreas como educação e saúde, a fome, o analfabetismo, a influência e dependência internacional, a desconfiança política, as adversidades climáticas, entre outros, mas que foram e vem sendo de certa maneira contornadas pelo sobrevivente povo moçambicano.

Filho de pais portugueses, com vivência internacional, branco, habitante da cidade, ao contrário da maioria da população moçambicana, com nível superior e escrevendo em língua portuguesa sobre um país majoritariamente negro, plurilíngue e sem domínio de tal idioma, o que institui a ambiguidade de seu lugar e reconhecimento como um dos principais autores africanos e

moçambicanos, traz para o universo da ficção as tensões histórico-sociais, mas também geográficas, culturais e identitárias, existentes entre os dois continentes.

Sou um escritor africano de raça branca. Este seria o primeiro traço de uma apresentação de mim mesmo. Escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto. Que se vai “resolvendo” por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos e criados em África, **sou um ser de fronteira** [...]. Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar da reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana (COUTO citado por FONSECA; CURY, 2008, p. 20, grifos das autoras).

Como um ser de fronteira, coloca em evidência o sentimento contraditório de si e do mundo, ao escrever na língua do colonizador, mas, desse modo, utilizá-la para marcar o lugar de Moçambique e, por efeito, da África na esfera global, ao trabalhar temas que traduzem a moçambicanidade. Visto que o país esteve sob o domínio português por pouco mais de quatro séculos, o qual menosprezou e subjugou línguas, espaços, origens, sentimentos, culturas e identidades, tendo conseguido sua independência apenas em 1975, após uma intensa luta armada, as marcas do processo colonial e de suas consequências ainda estão muito vivas na memória de suas populações, o que para estas torna difícil equacionar o português com suas línguas maternas.

O português, como língua oficial do país, seria aquele que traria a abertura do mercado econômico, o acesso às informações, às tecnologias e à instrução e a possibilidade de ascensão social; as línguas maternas, por sua vez, aquelas empregadas no dia a dia de fato, seriam o caminho por onde se manteriam e se manifestariam as tradições e valores da terra. A língua da produção escrita de Mia Couto é a oficial portuguesa, mas ele procura embebê-la de traços das línguas autóctones e de seu universo, de modo a dar espaço aos verdadeiros protagonistas da história e da estória moçambicanas, que falam, pensam, sentem e existem por meio dessas línguas e que teriam sido sufocados pelo medo, a violência e a exclusão.

Assim, o que faz Mia Couto é mobilizar elementos que dialogam com o passado moçambicano de forma a reconstituir e exaltar o plural e inquietante universo linguístico, social e cultural do território, contrapondo temáticas diversas e já conhecidas que compõem a conjuntura histórico-social das literaturas africanas, aí incluída a moçambicana, como história/estória, individualidade/coletividade, modernidade/tradição, oralidade/escrita, dentro/fora, eu/outro,

regional/universal, estabelecendo, por um lado, um olhar avaliativo e particular a partir de dentro – cuja proximidade com o objeto representado garante o devido cuidado e sensibilidade para eliminar os estereótipos (FONSECA; CURY, 2008) –, em confronto com a perspectiva e o discurso externo e consolidado que tudo homogeneízam, mas, por outro, problematizando a relação eu/outro, que, como uma questão de poder, não é só um dilema moçambicano ou africano, mas universal. Como afirma Mata (2008, p. 9), o autor, em uma variedade de gêneros literários, como poemas, contos, crônicas, novelas, ensaios e romances, mobiliza tópicos divergentes de maneira a propor a discussão, nunca a exclusão.

[...] autor de uma diversificada obra em termos genológicos (poesia, estórias, contos, crônicas, novelas, romances e ensaios, indiscutivelmente um género literário) e em termos temáticos – temas que o autor actualiza através de constantes polarizações complementares (nunca excludentes): tradição/modernidade, oratura/escritura, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes (MATA, 2008, p. 9).

Como Fonseca e Cury (2008) chamam a atenção, Mia Couto, como biólogo, percorreu as várias partes de seu país e, assim, teve contato com diversas pessoas, pensamentos e comportamentos, o que o ajudou a tocar e a conceber tão bem pela escrita o contexto moçambicano. As autoras ressaltam que essa maneira de escrever do autor, que apresenta e discute a individualidade africana/moçambicana como realmente é e não como é imaginada por aqueles de fora, traduz um posicionamento ético, pois expõe a questão do lugar autêntico africano/moçambicano, alcançando o próprio lugar do homem, que, esperançoso, ávido por paz, liberdade e afeto, deve lidar, desde que o mundo é como é, com as fronteiras territoriais, mas também linguísticas, culturais, ideológicas, econômicas, que separam as pessoas e impossibilitam a troca, a harmonia e a solidariedade, a despeito da atual narrativa capitalista, do livre mercado, com a circulação de pessoas e produtos, mas que, como se sabe, é também desigual e autoritária.

Nesse sentido, não é o caso de falar dos temas do território para separá-lo do restante do mundo, mistificando e marginalizando o diferente, mas perceber as possibilidades que essa diferença pode proporcionar. O escritor moçambicano não nega o passado do país, mas o vê como fator que muito explica o lugar de Moçambique à margem na esfera planetária, além do seu hibridismo cultural. Sendo assim, Moçambique e a África, que à sua maneira seguiram em frente a despeito de sua conturbada história e contra seus efeitos ainda lutam e tendo, como qualquer

outro país ou continente, muito a dizer e contribuir, clamam pela garantia a seu espaço, não só territorial, mas também existencial, e o reconhecimento de suas potencialidades.

A Europa estava dentro do poeta africano e não podia ser esquecida por imposição.

Entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano a saída só podia ser vista como um passo para a frente. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar de sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que tornam mais diversa e, por isso, mais rica (COUTO citado por FONSECA; CURY, 2008, p. 15-16).

E pode-se dizer que Mia Couto vem tendo sucesso nessa interpretação ficcional da realidade, ao consagrar a literatura moçambicana, legitimando-a com uma consciência histórica, política e social que emerge da representação de conflitos humanos que ultrapassam o local, alçando a nível global o território africano e de Moçambique, com suas muitas obras de tal qualidade estética que lhe garantiram prêmios, brincando com a língua do dominador e com as possibilidades criativas que ela proporciona, o que lhe permitiu alcançar e comover uma gama de leitores, moçambicanos, a despeito de uma maioria não leitora, e estrangeiros.

4.2 Obra

Com um modo de dizer que muito se conecta à percepção de sua função social e política enquanto escritor, Mia Couto constrói um discurso literário multifacetado, em que, pelas possíveis (e impossíveis) mobilizações artísticas da linguagem que esse tipo de discurso possibilita, criam-se diferentes mundos, sentimentos, perspectivas e estórias para dar conta de uma conjuntura marcada pelo conflito. O contexto histórico-social moçambicano se recupera a partir de diferentes vozes, que têm importância no texto ficcional enquanto participantes do processo histórico e da realidade social e cultural do território, sublinhando, por seu modo de viver, pensar e encarar os problemas, o regional, mas, paralelamente, apontando para a própria condição humana.

Fonseca e Cury (2008, p. 106) afirmam que a posição ambivalente de Mia Couto, enquanto consagrado escritor localizado à margem do mundo, isto é, produtor, em gêneros originalmente de centro e em um território em desenvolvimento, de obras de qualidade, seria o que lhe permitiria

conceder lugar a esses enunciadores diversos, de modo a preencher literariamente o espaço negado a eles durante o período colonial e após.

[...] tomando a distância como observador e deslocando portanto seu olhar, fazendo ouvir outras vozes enunciativas e possibilidades de construção de linguagens, privilegiando outros sujeitos é que se pode ler a literatura de Mía Couto. [...]

Mía Couto é, pois, um ser de fronteira enquanto escritor que assumidamente fala a partir da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles “de fronteira”, numa enunciação, como já se mostrou, que rompe com o pensamento central, propondo “outras lógicas” (FONSECA; CURY, 2008, p. 106).

Desse modo, ao falar a partir da margem, tendo em vista sua distância em relação ao centro enrijecido, mas também de um lugar instituído por meio da íntima experiência com a terra, pode tratar de temas antes não debatidos ou pouco debatidos, como a constituição do universo africano/moçambicano e sua relevância na atualidade, em que o capital seria mais importante que pessoas e que também, por isso, permitir-se-ia uma política de exclusão do divergente. No rastro desse sentido, Fonseca e Cury (2008) alertam para o paradoxo que a díade tradição/modernidade institui: tentar recuperar, pela tradição, a identidade perdida, mas, ao mesmo tempo, observar essa tradição como impeditiva para a transformação.

Então, com o emprego de diferentes vozes sociais, ficcionalizando a situação moçambicana, de modo a questioná-la, o escritor traduz a tensão do universo representado. Em um movimento de dentro para fora, valoriza a heterogeneidade africana/moçambicana, sem deixar de mostrar seu posicionamento crítico em relação ao que observa ao seu redor, como o desmantelamento das práticas culturais moçambicanas causado pelo colonialismo e pela guerra e, mais recentemente, o seu desprestígio e desestímulo resultantes da dependência ocidental, bem como a sensação de estranhamento que tais práticas provocam nos de fora.

Recorrendo novamente a Fonseca e Cury (2008), temos que, segundo elas, a escrita coutiana, que, no âmbito da crítica pós-colonial, observa a cultura como espaço de deslocamentos de identidades e de mediação, é local, moçambicana, africana, do Terceiro Mundo, mas também universal, possibilitando, assim, “a enunciação das alteridades”.

Tal espaço, um entre-lugar, não é nem proposta de um novo absoluto nem o abandono do passado ou sua recuperação original. As identidades culturais, numa tal perspectiva, exibem sempre as suas formas de negociação, assumindo a emergência dos interstícios, das fronteiras espaciais e temporais como a possibilidade de enunciação das alteridades (FONSECA; CURY, 2008, p. 107).

Fenômeno que se dá, continuam, no sentido social, histórico e cultural, mas também humano, visto que se observa na obra do escritor a representação de minorias, como a mulher, o estrangeiro, o velho, a criança, além dos seres locais, como os feiticeiros, os curandeiros e as adivinhas, entre outros. Como minorias, desqualificados pela situação conflituosa e pela negação à diferença, são reumanizados por meio de suas enunciações, mostrando suas existências individuais e como as conservam no cenário de hostilidades, bem como auxiliando na qualificação do coletivo. São seres de margem, mas com experiências diferentes em relação ao modo como o contexto social influencia suas vidas. Com a multienunciação pela ficção, coloca em xeque a versão do passado colonial e da guerra, respondendo ao abafamento das experiências que ele comportou, restabelecendo o valor que elas perderam e mostrando um outro lado, moçambicano, mas não só. Infelizmente, os sentimentos de horror, frieza e medo que a guerra e a opressão geram são bem conhecidos pelo ser humano, mas, por outro lado, também são conhecidos o amor e a fraternidade, essência humana que o escritor procura recuperar.

Noa (2018) afirma que, a partir de meados da década de 1980, em Moçambique, após a poesia de combate, de forte matiz panfletário, a literatura passou a imprimir tons mais subjetivos, criativos e universalistas, com variedade de temas e autores e preocupação estética, mas sem abandonar seus elementos territorial e histórico, o que retoma as inquietações da geração literária de 1940, de Noémia de Sousa, José Craveirinha e outros.

Em meados da década de 80, a literatura moçambicana vai conhecer uma revitalização notável, quer pelo número dos autores e dos textos produzidos, quer pela qualidade e diversidade do que é publicado. É a explosão de uma liberdade subjetiva e criativa que vai permitir o relançamento de uma escrita que, nascida sob o signo de Prometeu, instituiu uma historicidade e uma aura próprias, em que o inconformismo do verbo e a inquietação identitária se fundem na sua imagem de marca (NOA, 2018, p. 19-20).

Mia Couto surge, com *Raiz de orvalho*, de 1983, sua primeira obra, exatamente nesse momento de retomada e revigoramento dos motes literários anteriores, com a revisão da história por uma estética bem trabalhada e a valorização da identidade moçambicana. Trata de questões históricas; da afirmação dos traços locais em detrimento do aniquilamento provocado pela opressão; da constituição do projeto coletivo de nação, mas vai além, aproximando-se de temas comuns a toda a humanidade. O escritor, por meio da recuperação da história e do universo tradicional moçambicano, delinea a realidade histórico-social do país, estabelecendo a

oportunidade para a discussão da concepção de identidade nacional e das identidades individuais, em que encontramos as indagações existenciais.

No que concerne ao tratamento literário da história dado por Mia Couto, podemos salientar a importância fundamental que o fato histórico tem no enredo, de maneira que ele define e guia a vida de personagens e narradores, a qual provavelmente seria diferente se ele não tivesse ocorrido. O acontecimento marca o momento específico na história de uma coletividade e reivindica dela determinadas ações.

“Uma obra que dialoga com a história”, eis a caracterização usual da ficção histórica, a qual enfrentou e ainda enfrenta uma complexa busca por sua constituição enquanto subgênero, iniciada na Europa, com o estudo de Georg Lukács sobre o romance histórico de Walter Scott, passando por releituras, com a metaficção historiográfica e o novo romance histórico, originados a partir de análises de romances da América Latina, chegando até os dias atuais, em que engloba toda ficção que procura a história para se realizar, ainda que fazendo isso de modos diversos, tendo em vista que, segundo Weinhardt (2015, p. 122), visitar o passado histórico por meio da literatura e de outras áreas do saber é “[...] um dos modos mais correntes [...]” de promover o conhecimento dessas áreas, e, por isso, funcionaria em “[...] qualquer época da história do romance”, e que, conforme a estudiosa, todo romance é de certa maneira histórico, ao poder estabelecer relações com a história, mas alguns são mais históricos que outros, ao interagirem com a história mais “intensamente” que outros. Assim, para além da distinção precisa entre esses subgêneros – que é, sem dúvida, importante, mas não é o foco de nossa pesquisa, visto que consideramos aqui, na linha do que aponta a supracitada autora, que o discurso literário é de certo modo histórico, visto que é uma forma de considerar o mundo e, para tanto, encena a história e a realidade criticamente, trazendo mais ou menos do seu conteúdo –, a ficção histórica tornou-se um caminho que tem servido muito bem aos escritores africanos e moçambicanos, entre eles Mia Couto, para lidar com um mundo em conflito, indo buscar no passado algum rumo para entender e solucionar o presente e pensar um futuro.

Então, promovendo o diálogo entre ficção e história, o escritor moçambicano apresenta os problemas sociais e econômicos do país e as contradições da vida real de maneira fortemente relacionada com o evento histórico, e isso por meio das vozes que instaura, que não são seres grandiosos no sentido épico, sendo antes pessoas comuns, do dia a dia, mas que têm importância no texto ficcional por seu modo de viver e sobreviver numa situação limite. As circunstâncias

particulares de vida de cada envolvido testemunham o panorama geral da problemática de se existir em uma terra devastada pela colonização e pela guerra e refém dos efeitos negativos da globalização. O passado histórico de Moçambique trazido ainda age sobre a realidade presente e o escritor procura enfrentá-lo, destacando, ao mesmo tempo, a heterogeneidade das pessoas daquele país, tentando garantir, assim, uma autonomia ao território e a elas.

E, de modo a recuperar a história pelo discurso literário, narrando esse espaço diversificado e inquietante, a tradição oral e o culto à ancestralidade e aos demais elementos do universo surgem como caminhos profícuos de representação. São maneiras de pensar e considerar a vida praticadas por sociedades orais, como as tradicionais africanas/moçambicanas, e, por isso, são reavidas por Mia Couto. Na forma escrita, ele reelabora a palavra oral de modo a restaurar o imaginário popular e sacro africano das lendas, mitos e estórias da terra – “[...] o culto dos antepassados e das divindades representativas dos elementos cósmicos integram, frequentemente, as concepções animistas do universo de vários povos de Angola e Moçambique [...]” (SECCO, 2021, p. 14) –, os quais, ao longo do caminhar do tempo, foram passando da boca de pai para boca de filho, realizando-se, assim, a manutenção da sabedoria do mais velho e, por conseguinte, da comunidade. Trata-se de uma escrita reinventada com apelo a marcas de oralidade.

Conforme Hampâté Bâ (2010), a palavra oral é sagrada, sendo, por isso, peça fundamental da engrenagem do universo histórico e cultural das sociedades que a empregam. Portadora das forças vitais do cosmo, tudo concebe e por ela tudo se processa, como as relações humanas e espirituais. A palavra falada carrega as tradições, a história e as estórias da região e as mantém vivas por meio da transmissão pela memória ao longo do tempo. O mais velho, que detém o conhecimento tradicional, preservando os valores locais, e que o transmitiu a seus herdeiros enquanto vivo, ao morrer, torna-se um ancestral e irá perpetuar esse conhecimento no além-vida aos membros de seu grupo. Assim, é por meio da tradição oral que o culto aos ancestrais e a tudo que existe – prática basilar reguladora da relação entre a vida e a morte, corpo e espírito nas sociedades tradicionais e mantenedora da história e da cultura desses grupos – pode se realizar e se manter funcionando, pois, como indica Lérco (2012), falar de tradição em África é, segundo afirma Hampâté Bâ (2010), falar de tradição oral.

Portanto, é tendo em vista essa matéria viva e imaginária das realidades locais é que Mia Couto estabelece seu discurso literário, em que são utilizados os recursos da linguagem para compor uma atmosfera característica e fabular. Por meio de criações lexicais, com o emprego de

neologismos, combinações entre o português e as línguas maternas, inversões onomásticas e proverbiais, de modo que “A variedade vocabular e a profusão de criações lexicais indicam a descoberta de inúmeras possibilidades de conjunção de significados [...]” (BASTOS; BRITO, 2011, p. 149), passando por associações sintáticas e chegando a figuras de linguagem, como a metáfora, o discurso coutiano conserva, conforme Secco (2021), o sentido poético da vida, apesar do árduo assunto que tematiza.

Um discurso literário em que o onírico e a fantasia se entrelaçam ao real, de forma a espelhar o olhar moçambicano sobre suas próprias questões, ultrapassando-as, dando lugar muitas vezes ao maravilhoso e ao mistério, é o que propicia a invenção literária e o seu sentido poético, de maneira a transgredir a lógica dominante. Secco (2021, p. 44, grifo nosso) observa, por meio da aproximação de Mía Couto com Luandino Vieira e Guimarães Rosa, que em seus discursos eles desconstroem o real, colocando no lugar elementos criados com base no imaginário local: “[...] Apesar de acentuarem os traços locais das realidades focalizadas, **‘desrealizam’** as paisagens, criando espaços imaginários que refletem tradições e mitos armazenados no inconsciente popular”. “[...] recuperando os sentidos poéticos de um existir mais profundo [...]” (SECCO, 2021, p. 47), Couto institui, assim, um discurso heterovocal, que alerta para as verdadeiras questões africanas/moçambicanas, que estão embutidas nas profundezas das malhas desse discurso.

Desse modo, entre o ressentimento do passado, a resiliência do presente e os sonhos de um futuro melhor, o discurso literário coutiano vai recontando, por meio de uma ficção colorida pela crítica, mas também pela subjetividade, a história moçambicana, que não está encerrada no passado, pelo contrário, é rediscutida e reimaginada, ganhando novos contornos de questionamento.

5 ANÁLISE

Como categoria de análise, o heterodiscurso será examinado, considerando que, em *Mulheres de cinzas* (2015), observamos que a proposta do escritor de estabelecer o encontro entre ficção e história se estrutura e ganha sentido por meio das relações dialógicas instauradas entre diferentes vozes manifestadas em dois grandes espaços discursivos: o dos paratextos, em que o autor-criador neles se manifesta mais especificamente, com o emprego de outros discursos, de modo a garantir verossimilhança ao seu projeto de contar a história por meio da ficção, estabelecendo, assim, um discurso de resistência, e aquele do texto ficcional propriamente dito, em que dois narradores-personagens, de grupos sociais, gêneros, visões de mundo, linguagens e modos de narrar diferentes, configurando valores em tensão, dão vida a esse projeto.

No primeiro, da construção moldural da narrativa propriamente dita, desconsiderando-se título, capa, orelhas, páginas iniciais e finais concernentes às informações editoriais – como folha de rosto –, sumário e quarta capa, os paratextos que se podem destacar são, na ordem, uma epígrafe assinada e uma nota introdutória.

Uma voz, que identificamos na nota introdutória como sendo a do autor, não empírico, mas criador, que simula a voz daquele, mobiliza outras, estabelecendo com o leitor o acordo de adiantar o tema da obra, guiando-lhe a interpretação para onde deseja e lhe sinalizando que o que é narrado é ficção, apesar de se basear na história.

No segundo, os narradores-personagens principais, Imani, mulher moçambicana, e o sargento Germano de Melo, um português, estruturam de fato a narrativa cruzando-se com outras vozes, recuperando, por um lado, o universo da tradição oral, de modo que a linguagem ganha um tom mais poético, e, de outro, o da escrita, do relato, mais sóbrio, com o uso da carta, gênero por meio do qual se tenta conservar a verdade histórica.

Assim, é por meio desses dois espaços discursivos (paratextos+texto) que se formula o enunciado concreto que é essa obra. É a partir do diálogo estabelecido entre paratexto e texto, tendo em vista as distintas vozes, linguagens, pontos de vista neles instaurados, que se realiza o projeto discursivo do autor de recuperar a história pela ficção, enfrentando a “verdade” conhecida e acabada.

O contexto é o do colonialismo português em Moçambique. Conforme estudiosos, Portugal, após a chegada ao território moçambicano na altura de 1500, demorou mais de três

séculos para lá se instalar efetivamente, permanecendo mais nas áreas costeiras, em que foram instalados alguns postos comerciais e militares. Antes do século XIX não houve de fato um movimento de expansão para o interior, que assombrava os invasores com suas doenças e forte resposta das resistências locais.

Os raros casos de grandes expedições bélicas para o interior, nesse período, foram de iniciativa governamental, buscando normalmente ouro ou prata, e redundaram em desastres militares pela capacidade de resposta dos poderes locais e pela dificuldade, por parte dos invasores, de se adaptarem às condições naturais em que operavam. No que é hoje território de Moçambique, a primeira grande expedição dessa natureza, envolvendo 650 soldados portugueses e comandada por Francisco Barreto (que fora governador da Índia), foi dizimada por doenças tropicais que vitimaram o próprio comandante. Nenhuma dessas expedições, pelo menos na costa oriental, se traduziu na fixação de colonos (CABAÇO, 2009, p. 29).

Foi com a conferência de Berlim (1884-1885) que Portugal, sentindo seu território africano ameaçado, principalmente pela Inglaterra – que controlava a região vizinha que hoje é a África do Sul e buscava expandir seus territórios –, inicia de fato a ocupação do sul de Moçambique, que nesse momento era governada por Ngungunyane, último imperador de Gaza. Segundo Santos (2007), o Reino de Gaza teria surgido, entre 1821 e 1858, devido à migração dos nguni da região de Natal (hoje África do Sul) para o sul de Moçambique, onde, sob a autoridade de Manicusse, estabeleceram o domínio econômico e político, uma vez que o governo português não estava voltado nessa época para as questões do território.

Ao expandir-se do sul em direção ao vale do rio Zambeze, os nguni que, sob a iniciativa de Manicusse, dominaram progressivamente a população local, instituíram um sistema de controle e cobrança de tributos sobre os territórios. É esse o período da formação do Reino de Gaza enquanto centro de irradiação de poder político na região contraposto à presença portuguesa restrita ao litoral, escassa, frágil e cercada pela autoridade do soberano nguni [...] (SANTOS, 2007, p. 25).

Com a morte de Manicusse, em 1858, continua a autora, instaura-se uma disputa sucessória entre dois de seus filhos, Mawewe e Muzila, este último sendo apoiado por Portugal, que via nele a possibilidade de permanência facilitada na região, o que não se demonstrou, já que o governante passou a desobedecer a metrópole.

Santos (2007) assevera que a sucessão de Ngungunyane, em 1884, marca uma nova etapa das relações entre o Reino de Gaza e Portugal, visto que, com a Conferência de Berlim, a ameaça inglesa, com quem o imperador conduzia negociações, e a dificuldade de domínio do interior

devido às resistências locais, o governo português, considerando seu território africano estar realmente em perigo, coloca em ação um plano concreto de invasão. “Assim, a opção pela ação militar na região como forma de subjugar o poder nguni no Reino de Gaza, desmantelá-lo e assumir o controle efetivo sobre a região, ganhou espaço entre as autoridades portuguesas, resultando na campanha de 1895” (SANTOS, 2007, p. 26-27), quando o imperador foi capturado.

Essa é a base histórica, portanto, sobre a qual se apoia a obra, que, a seguir, será analisada nas suas duas frentes discursivas: paratextual e narrativa.

5.1 Paratextos

Uma epígrafe de responsabilidade de João de Barros, demarcada por aspas, na qual se menciona a invasão portuguesa do território africano negro, é o primeiro paratexto que se apresenta no volume. Tal aparição e assunto tratado já indicam ao leitor o rumo da narrativa ficcional, do cruzamento entre ficção e história.

“Mas parece que por nossos pecados, ou por algum inescrutável julgamento de Deus, em todas as entradas desta grande Etiópia que navegemos, Ele colocou um anjo com uma espada flamejante de febres mortais, que nos impede de penetrar nas primaveras de seus jardins de onde procedem os rios de ouro que correm para o mar...” João de Barros (COUTO, 2015, p. 3).

João de Barros foi um historiador português do período das grandes navegações portuguesas e estudioso da gramática desse país²⁵. Na epígrafe em destaque, comprometido com a língua portuguesa, escolhe vocábulos e composições lexicais para estabelecer um discurso de elevado nível de erudição. Construções verbais como “inescrutável julgamento de Deus”, “espada flamejante de febres mortais”, “primaveras de seus jardins de onde procedem os rios de ouro que correm para o mar” surgem quase como versos de um poema português destinado ao povo lusitano para saudar sua soberania e exaltar as possibilidades de criação verbal que sua língua propicia. O emprego do pronome possessivo “nossos”, do verbo navegar na primeira pessoa do plural (“naveguemos”) e do pronome oblíquo átono “nos” sinaliza a inclusão de todos os portugueses nesse processo da invasão colonial, para quem ele parece falar e cuja responsividade permite o

²⁵ Cf.: <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xvi/joao-de-barros.html#.XwZRJShKhPY>

É sabido que João de Barros é autor da segunda gramática lançada em língua portuguesa (1540), sendo a primeira a de Fernão de Oliveira (1536).

contrato com o destinatário. O enunciado poético elevado do enunciador tenta justificar a colonização como necessária para a glória e enriquecimento de Portugal, lamentando as dificuldades e mortes lusitanas ocorridas durante a invasão, seja pela reação violenta por parte das tropas do imperador (anjos com espada), seja por causa das doenças desconhecidas da nova terra (febres mortais).

Nesse caso, a alusão ao discurso católico, configurado pelas imagens de pecado, julgamento de Deus, anjo com espada, primaveras de seus jardins (Éden/origem do homem, Adão e Eva), recupera o imaginário cristão, uma das bases da formação portuguesa na época, que também tinha como pilar o ideal de civilidade, em detrimento da suposta barbárie da “grande Etiópia”²⁶. No entanto, pode-se dizer que o uso que o enunciador faz do discurso religioso é falseado, hipócrita, servindo apenas para alimentar a imagem de grande conquistador do povo português, pois apela a Deus e seus símbolos para falar de invasão, dominação, violência, colonização.

Entendemos que o autor-criador insere as palavras demarcadas de João de Barros, o que indica a separação clara entre discurso citado e citante, em seu discurso para cumprir o seu objetivo de, já nas primeiras páginas do romance, remeter ao episódio histórico que será ficcionalizado. E, ao fazer isso, gera um estranhamento no leitor, quebrando-lhe a expectativa, pois inicia uma obra que critica o colonialismo português com uma voz que defende esse mesmo colonialismo.

Também, o emprego de uma citação de um historiador e gramático remete ao mesmo tempo ao discurso histórico, que o livro discute, em detrimento do discurso literário, que a obra propõe como releitura daquele, e ao discurso da valorização da língua portuguesa, a despeito das línguas maternas, o que vemos também referenciado na obra.

Dessa forma, o paratexto, no caso aqui uma epígrafe, gênero normalmente de escolha do autor para abrir algum trabalho e que costuma adiantar algo que ainda será debatido – tal qual sabemos de Genette (2018) –, como parte do enunciado concreto se torna um importante recurso heterodiscursivo, colocando em oposição dois discursos e visões de mundo, visto que o autor emprega o discurso colonizador de João de Barros no seu conjunto maior da obra, da qual é responsável, refratando-o, problematizando-o e fazendo-o trabalhar a seu serviço de criticar a colonização.

²⁶ Conforme registros históricos, a Etiópia, na África, é uma das regiões mais antigas do mundo e, na Antiguidade, o termo era utilizado para designar as áreas negras desse continente.

A palavra do outro, aqui inserida no contexto enunciativo do autor e reproduzida conforme suas intenções de enfrentar os conceitos coloniais recuperados pelas diferentes formações discursivas acima identificadas, ganha, assim, tom de escárnio, que é compreendido e ratificado pelo leitor, o que garante o efeito irônico. Sozinha, a epígrafe não gera ironia, pois fala a sério, mas gera considerada em diálogo com o conjunto, quando se instaura o embate.

Essa proposta de ficcionalização da história ganha mais sentido e nossa observação de que a enunciação paratextual é o plano do autor, seu espaço de manifestação específica, parece se justificar com o segundo paratexto que abre a obra, a nota introdutória.

Este é o primeiro livro de uma trilogia sobre os derradeiros dias do chamado Estado de Gaza, o segundo maior império em África dirigido por um africano. Ngungunyane (ou Gungunhane como ficou conhecido pelos portugueses) foi o último dos imperadores que governou toda a metade sul do território de Moçambique. Derrotado em 1895 pelas forças portuguesas comandadas por Mouzinho de Albuquerque, o imperador Ngungunyane foi deportado para os Açores, onde veio a morrer em 1906. Os seus restos mortais terão sido trasladados para Moçambique em 1985.

Existem, no entanto, versões que sugerem que não foram as ossadas do imperador que voltaram dentro da urna. Foram torrões de areia. Do grande adversário de Portugal restam areias recolhidas em solo português.

Esta narrativa é uma recreação ficcional inspirada em factos e personagens reais. Serviram de fonte de informação uma extensa documentação produzida em Moçambique e em Portugal e, mais importante ainda, diversas entrevistas efectuadas em Maputo e Inhambane. De todos os entrevistados, é justo destacar o nome de Afonso Silva Dambila, a quem devo expressar a minha profunda gratidão (COUTO, 2015, p. 9).

Aqui, o autor-criador simula a voz do escritor Mia Couto para assegurar ao romance o semblante de ficção que tem como matéria fatos da história. Em matiz explicativo, característico de uma nota introdutória, primeiramente essa voz simulada do escritor, figura alimentada no imaginário dos leitores como um ser criativo que concebe uma obra original, comenta o processo editorial da trilogia a que *Mulheres de cinzas* pertence (“[...] o primeiro livro de uma trilogia [...]”) e traz o resumo do episódio histórico tratado na narrativa (“[...] trilogia sobre os derradeiros dias do chamado Estado de Gaza, o segundo maior império em África dirigido por um africano”). Depois, esclarece que aquilo que tem em mãos é uma “[...] recreação ficcional inspirada em factos e personagens reais”. Desse modo, a dissimulada figura real do escritor se dirige a seus leitores, explicando a sua escolha por um tipo de obra que terá a história transformada em romance, acionando, portanto, a relação entre ficção e história na obra. Faz mais sentido a esse universo que

se pretende simular que o próprio escritor venha à tona para contar como pensou e conduziu a sua criação, mas quem fala é uma entidade literária, não o autor real, que, portando seu horizonte e linguagem literária, insiste que o que produz é ficção, não história, ainda que baseado “fatos e personagens reais”.

O uso dos pronomes demonstrativos “este” (“Este é o primeiro livro [...]”) e “esta” (“Esta narrativa é [...]”) e a presença da forma verbal na primeira pessoa do singular “devo” nessa nota apontam-na como o lugar enunciativo do escritor, confirmando a representação de que quem falaria seria mesmo ele. Além disso, o emprego de verbos no passado, como “ficou conhecido”, “foi”, “governou”, “foi deportado”, “veio”, e a menção à pesquisa histórica, com a realização de registros e entrevistas com pessoas supostamente reais, imprimem mais credibilidade ao discurso do escritor conhecedor da história e que sobre ela escreve, reforçando a confiança do leitor de que o que lê, apesar de ser ficção, tem base histórica.

Igualmente, podemos perceber que, quando a suposta voz do escritor, de modo a se opor aos portugueses e ao seu discurso oficial, assinala de que lado da história está, algo que observamos pela sua opção pelo termo “Ngungunyane”, utilizado pelos moçambicanos para nomear o imperador, em vez de “Gungunhane”, como os portugueses o chamavam, como se elucida na nota, ela deixa ver uma posição axiológica que se aproxima da posição do autor-criador, já adiantada pelo seu posicionamento irônico em relação à epígrafe precedente, que é de crítica à invasão portuguesa da África negra, no caso o Estado de Gaza. Por esse viés, o autor, utilizando o discurso do escritor para comprovar seu argumento, ressalta a oposição linguística e ideológica existente entre colonizador e colonizado.

Considerando a ausência de marcas claras de separação entre os dois discursos, é possível assumir tratar-se de um caso característico de estilização, de bivocalidade de orientação única, sendo que o autor cria o discurso do escritor, com seu modo de dizer e lugar social, apelando, assim, para o conhecimento de mundo do leitor, de modo a instaurar o seu objetivo para a obra de discutir a relação ficção e história. Como afirma Bakhtin (2013), na estilização o autor emprega a linguagem do outro como sendo desse outro para traduzir uma visão de mundo.

Nesse sentido, o autor, ao assumir a voz do escritor e questionar os portugueses sobre a veracidade do evento histórico, já que menciona que existe mais de uma versão sobre o retorno dos restos mortais do imperador ao país (se existe mais de uma versão sobre isso, pode haver mais de uma versão sobre todo o resto), tentando afiançar a ficcionalidade da narrativa, apesar de

“inspirada em fatos e personagens reais”, institui o diálogo entre discurso histórico e discurso literário, sendo este um meio possível de passar o outro a limpo, de refletir sobre ele, de questioná-lo, o que a obra intenta fazer.

O discurso do escritor está presente no interior do discurso do autor-criador por paratexto ao mesmo tempo que se encontra na categoria de um discurso sobre o discurso do romance, um enunciado sobre o enunciado governado pelo autor-criador, ou seja, o “[...] discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo [...] também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado”, tal como advertido por Volóchinov (2017).

Logo, percebemos que o autor-criador utiliza os paratextos como um frutífero expediente heterodiscursivo de modo a construir um enunciado concreto que examina criticamente a história por meio da ficção, resistindo, assim, ao discurso pronto e único. O olhar contestador do autor instaurado e adiantado pelo emprego das palavras de João de Barros fortalece-se com a voz simulada do escritor na nota introdutória, desembocando no que vem a seguir, a narrativa propriamente dita, a leitura ficcional do acontecimento histórico.

5.2 Narrativa

Os narradores-personagens ao mesmo tempo que se opõem no que tange à visão de mundo se tocam porque são peças da estória da história que é contada. Imani, ao narrar, equaciona a sua história pessoal/familiar e a de sua região com os efeitos do conflito armado entre portugueses e as tropas do imperador, na luta pelo Estado de Gaza. E o sargento trata da sua jornada desde que foi enviado por Portugal ao território para assumir um posto instalado do exército para combater as tropas do imperador. Assim, por duas perspectivas opostas o episódio histórico é recuperado.

- **Imani/epígrafes**

Começando pelo plano de narração de Imani, observamos também dois espaços discursivos: o das epígrafes iniciadoras de capítulo e o do texto em si. No caso das epígrafes, elas, atuando com função paratextual, são de duas categorias: as que aparecem sem destaque e sem assinatura, sendo maioria, e as citações emprestadas de outras pessoas, que surgem identificadas (aspas ou itálico) e em menor número. Não há epígrafes abrindo os capítulos do sargento.

A epígrafe que inicia a narrativa propriamente dita parece ambígua, uma vez que, surgindo não marcada e anônima, não se sabe ao certo quem é seu autor. Como funciona como um paratexto introdutor de narrativa homodiegética, no sentido estabelecido por Genette (2018), tal epígrafe poderia ser de responsabilidade tanto do autor-criador como da própria narradora-personagem ou mesmo de um outro personagem.

A estrada é uma espada. A sua lâmina rasga
o corpo da terra. Não tarda que a nossa nação seja um
emaranhado de cicatrizes, um mapa feito de tantos
golpes que nos orgulharemos mais das feridas que do
intacto corpo que ainda conseguirmos salvar
(COUTO, 2015, p. 8).

Pelo emprego das formas linguísticas relacionadas à primeira pessoa do plural, como o pronome possessivo “nossa” e as estruturas verbais “nos orgulharemos” e “conseguirmos”, pela temática abordada, dos males da guerra colonial, e pelo tom aforístico, quase didático, ancorado no presente da enunciação e nos modos descritivo e argumentativo, observamos nesse enunciado uma voz que parece pertencer à nação moçambicana, que, como Imani, lamenta a invasão e a disputa pelo território, que o devastam.

Essa hipótese adquire mais força com a recuperação metafórica/alegórica que essa voz faz da memória discursiva da guerra, por meio de aproximações léxico-semânticas como “estrada/espada”, “lâmina que rasga corpo da terra”, “nação como emaranhado de cicatrizes”, “mapa de golpes”, “orgulho das feridas”, o que traduz, assim, o temor moçambicano em relação à violência trazida pela invasão e à descaracterização do território.

Como essa voz alheia mostra que possui a mesma visão sobre as coisas que Imani, pois, sendo pertencentes à mesma terra, conheceriam o seu funcionamento, suas crenças, ditos, e vivenciariam os efeitos da invasão, ela acaba por ser empregada pela narradora para reforçar o seu ponto de vista pessimista em relação ao colonialismo.

No entanto, considerando aquilo que já assinalamos, segundo Bakhtin (2003b), concernente à figura do autor-criador, o qual, na produção literária, é um ente pensado para organizá-la e direcioná-la, realizando, inclusive, escolhas em relação a narradores e personagens; pensando que tratamos na obra em destaque de narradores-personagens, que recebem do autor a palavra para narrar; e tendo em conta, ainda, que, pela nota introdutória, já conhecemos o posicionamento do autor, assumimos que a narradora funciona aqui e no todo da obra como

substituição da voz autoral (*Icherzählung*+narração do narrador/autor), buscando representar a perspectiva endógena dos eventos.

Para a finalidade do autor de narrar criticamente o episódio histórico tematizado, remetendo à oposição de mundividências, é necessário dar espaço para o lado moçambicano colonizado falar, que é o que ele faz quando cede a palavra a Imani, que, nesse caso, simula o discurso coletivo moçambicano e nele se insere, configurando já no início do texto um contrato com o destinatário, que o compreende.

No plano da relação entre o autor e a narradora, observa-se entre eles uma mesma orientação e linguagem, de modo que se torna praticamente imperceptível a refração entre eles, ainda que saibamos existir, visto que a narradora é uma imagem criada, um ponto de vista escolhido pelo autor para se realizar, não o próprio autor. Nesse sentido, admite-se o discurso dela como autêntico e não expressão direta das palavras do autor.

Mas, embora a narradora não seja o próprio autor, e a despeito da sua condição de moçambicana colonizada, que a afastaria do meio social de um autor/escritor e de seu estilo enquanto literato, ela, graças a seu domínio da língua portuguesa, lida bem com a escrita, podendo, como ele, empreender com qualidade pelo universo literário, como o fez ao longo da vida, escrevendo sobre o que viveu e dando acabamento literário à sua história. Para não ser percebido, então, o autor cria uma narradora com linguagem, norte verboideológico e intenções próximos dos seus, o que diminui a refração entre eles.

Algo semelhante ocorre no plano da relação entre a narradora e a voz da terra, pluralizada, visto que também não há disputa, sendo que aquela mantém o sentido inerente desta.

Essas camadas de sentido instauram uma bivocalidade de orientação única que tende a fusão, visto que, sem separação clara, e com a mesma orientação axiológica, tais vozes assumem o mesmo colorido sintático e o mesmo estilo, de maneira a deixar ver o lugar social local e seu modo de considerar o mundo, em contraposição ao discurso colonial do sargento, ainda que a narradora não se objetifique completamente na mão do autor, devido a seu papel de construtora do mundo narrativo, e a voz coletiva tenha uma objetificação maior, já que foi criada pela narradora/autor para realizar sua crítica ao sistema colonial.

É preciso destacar ainda, tendo em vista o que foi dito, uma terceira inter-relação dialógica instaurada na epígrafe em análise, na qual as outras abordagens culminam: o emprego paródico do discurso bélico. Podemos reparar que a narradora, ao remeter ao discurso da guerra, com a

utilização de termos dessa formação discursiva, o faz imprimindo-lhe a sua da avaliação de colonizada, que também é a do seu grupo, em relação a esse discurso conhecido e comum entre os poderosos. Nesse sentido, tal discurso pautado na opinião comum da guerra se refrata com o da narradora, que o coloca a trabalhar conforme sua intenção de manifestar insatisfação com os efeitos da invasão e desqualificar a visão do dominador que ele institui, em detrimento do seu lado dominado/colonizado. A apropriação metafórica que ela faz dos termos do imaginário bélico, já destacados, os desvincula do seu sentido original, fazendo-os mostrar uma nova orientação.

As próximas epígrafes anônimas e sem destaques que abrem os capítulos da narradora até o penúltimo, visto que o último não traz epígrafes, também possuem a função característica de gênero de remeter ao tema tratado no livro e adiantar ao leitor o norte autoral/narrativo escolhido, além de igualmente se apresentarem em certo tom aforístico. A narradora insere a palavra do outro no seu discurso, estabelecendo, assim, a crítica ao domínio colonial. Vejamos as quatro primeiras.

(1) Eis a armadilha da glória: quanto maior for a vitória, mais o herói será perseguido e cercado pelo passado. Esse passado devorará o presente. Não importa[sic] quantas condecorações recebeu ou venha a receber: a única medalha que, no final, lhe irá sobrar é a triste e fatal solidão (COUTO, 2015, p. 39).

(2) Sorte a dos que, deixando de ser humanos, se tornam feras. Infelizes os que matam a mando de outros e mais infelizes ainda os que matam sem ser a mando de ninguém. Desgraçados, enfim, os que, depois de matar, se olham ao espelho e ainda acreditam serem pessoas (COUTO, 2015, p. 61).

(3) As nossas estradas já tiveram a timidez dos rios e a suavidade das mulheres. E pediam licença antes de nascer. Agora, as estradas tomam posse da paisagem e estendem as suas grandes pernas sobre o Tempo, como fazem os donos do mundo (COUTO, 2015, p. 85).

(4) A diferença entre a Guerra e a Paz é a seguinte: na Guerra, os pobres são os primeiros a serem mortos; na Paz, os pobres são os primeiros a morrer. Para nós, mulheres, há ainda uma outra diferença: na Guerra, passamos a ser violadas por quem não conhecemos (COUTO, 2015, p. 107).

No enunciado (1), a narradora emprega o discurso solene militar, de modo a criticá-lo. Em tom parodicamente épico, ela, já na sua primeira frase, introduz o assunto, que será desenvolvido pela comparação após os dois pontos. Remete-se à questão do que é ser herói na guerra, figura que ao mesmo tempo que obtém glória pela vitória a mancha com a opressão e a morte de seus oponentes. Termos como armadilha, glória, vitória, herói, perseguido, cercado, condecorações,

ainda que na sintaxe da enunciadora, e a alusão da epígrafe ao conteúdo do livro sugerem esse tipo de discurso, que será negado.

Nesse caso, esse discurso “comum” e conhecido do círculo militar da sociedade também se refrata com o da narradora, que o inclui no seu revestindo-lhe de novo acento, de modo a expressar sua indignação. O discurso do outro é empregado com uma orientação diferente da sua original, de maneira a repreender a situação de colonização tematizada na obra. Temos, então, dois contextos, cada um com sua orientação semântica, mas o discurso do outro e sua ideia são objetos do contexto da narradora, que os ressignifica, discutindo-os.

Em (2), a narradora aciona o discurso retórico-humanista também para parodiá-lo. Buscando, como em (1), se opor à colonização e a tudo que o acompanha, como a cruzeza da guerra, que desumaniza, fazendo aflorar o pior do ser humano, emprega esse discurso dos valores morais e condutas da humanidade de modo a ironizá-lo. Esse discurso da opinião comum, baseado em princípios eurocêntricos/ocidentais de civilidade, ao ser inserido no contexto da narradora, de perspectiva do reprimido, altera-se, ganhando novo sentido, de questionamento à verdade única que sustenta os regimes autoritários. Nota-se que os termos do discurso alheio são deturpados pela sintaxe poética (humanos se tornam feras; infelizes os que matam a mando/mais infelizes ainda os que matam sem ser a mando; desgraçados os que, depois de matar, se olham ao espelho e ainda acreditam serem pessoas) aforística (orações intercaladas) da narradora.

Os enunciados (3) e (4), por sua vez, retomam o emprego da voz da coletividade como voz dissimulada do outro, procurando expressar o ponto de vista de um grupo social, a comunidade moçambicana, em oposição ao discurso alheio opressor. Em (3), nas orações primeira e segunda, a primeira pessoa do plural, o tempo passado e construções linguísticas como “timidez dos rios”, “suavidade das mulheres” e “pediam licença antes de nascer” instauram a voz coletiva, da qual a narradora faz parte, de maneira a expressar uma identidade territorial cândida anterior ao presente da enunciação. Mas, o dêitico “agora” e os verbos no presente, na última oração, configuram a queixa da voz enunciativa, situada no momento dos acontecimentos narrados e não mais pluralizada, por ter a sua paisagem e a de seus compatriotas alterada e controlada por quem manda na região, restando no agora a ausência e a solidão.

Ainda, a referência à figura da mulher, vista pelo lado moçambicano como “suave”, agradável, afetuosa, repertório lexical que constitui uma identidade de pureza, de imaculabilidade, no sentido de se preservar a essência, não sofrendo exploração, choca-se com o discurso do

imaginário popular, que a considera frágil e, em maior medida, com o discurso do opressor, que observa essa imaginada fragilidade como motivo para a subjugação. Por meio de composições que remetem aos ditos correntes, como “tomar posse”, “estender as pernas”, “donos do mundo”, a narradora alude ao discurso dominador, criticando-o.

Em (4), a voz narrativa aciona ironicamente a opinião geral sobre a vulnerabilidade do pobre e sobre a condição feminina, de modo a questioná-la. Recupera a ideia comum de que “o pobre sempre se dá mal, não importa a situação”, visto que, independentemente de estar em guerra ou paz, ele padeceria justamente por sua condição de vítima de um sistema de poder cujo pilar é o máximo acúmulo de riqueza, e a contrapõe à sua avaliação de que na guerra a situação do pobre é pior, que a guerra deixa tudo pior. Nota-se o desvio semântico que o discurso alheio “[...] na Guerra, os pobres são os primeiros a serem mortos” adquire quando inserido no contexto narrativo: “[...] na Paz, os pobres são os primeiros a morrer”. A alteração sintática – voz passiva para a voz ativa – configura o novo acento impresso no discurso alheio: na paz, o pobre morre devido à penúria cotidiana; na guerra, é ainda mais vitimado, perdendo a vida não só para a miséria, mas também para a violência do opressor, sendo uma situação em que teria ainda menos controle.

Em relação à figura feminina, novamente a narradora confronta o discurso geral que considera a mulher frágil e inferior ao homem, quando o insere no seu contexto, de mulher moçambicana colonizada. Sendo intimidada e subjugada desde o começo dos tempos e cotidianamente, a mulher, na guerra, vê essa condição piorada, sofrendo violência agora não de pessoas próximas, como pai, marido e irmão, mas de desconhecidos. Assim, a narradora faz referência ao discurso subentendido do outro recuperando-o com nova orientação, de modo a defender sua causa contra o sistema colonial, cuja opressão por meio da guerra corrompe tudo.

Nas epígrafes, a enunciadora/narradora dialoga com o discurso dissimulado do(s) outro(s), conhecido, já dito e impessoal, como pensamentos, avaliações, ditos, provérbios e sentimentos da sociedade, de modo a afirmar sua própria ideia e fazer o leitor refletir sobre o que lê. Segundo Teixeira (2015), anônimos, simbólicos, poéticos, didáticos, inventados, grande parte dos ditos coutianos trabalha com as temáticas universais, africanizando-se/moçambicanizando-se aos olhos do leitor, quando da sua inserção nas obras do escritor.

Diferente do rebaixamento pela sátira dos ditos de origem ocidental, Mia Couto faz o oposto em grande parte de seus ditos, construindo provérbios que se amalgamam ao contexto de seus relatos e que resgatam um ensinamento mais pertinente a cosmovisão africana (TEIXEIRA, 2015, p. 61).

Assim, nesses casos, temos dois contextos principais em diálogo, o da narradora e o do discurso do(s) outro(s), com predomínio do primeiro sobre o segundo, tanto em termos de ideia quanto de linguagem, já que aquela, mobilizando os discursos alheios que instauram o campo semântico-discursivo da opressão, com eles se refrata, ressignificando-os, de modo a exprimir sua oposição à dominação empreendida pelo colonialismo e seu reforço à perspectiva local moçambicana.

As vozes das demais epígrafes anônimas e sem responsabilidade do volume 1 instauram relações dialógicas muito semelhantes às dos exemplos apresentados, visto que o colorido poético aforístico do discurso que está no mundo continua a ser mobilizado pela narradora para exprimir sua postura crítica.

(5) Quem congemina vinganças acredita antecipar-se ao futuro. É um logro: o vingador vive apenas num tempo que já foi. O vingador não age apenas em nome de quem já morreu. Ele próprio já morreu. Foi morto pelo passado (COUTO, 2015, p. 133).

(6) A guerra é uma parteira: das entranhas do mundo faz emergir um outro mundo. Não o faz por cólera nem por qualquer sentimento. É a sua profissão: mergulha as mãos no Tempo, com a altivez de um peixe que pensa que ele é que faz despontar o mar (COUTO, 2015, p. 153).

(7) Todo general sabe que, mais do que se defender do inimigo, se tem que proteger do seu próprio exército (COUTO, 2015, p. 191).

(8) Os mais perigosos inimigos não são aqueles que te odiaram desde sempre. Quem mais debes temer são os que, durante um tempo, estiveram próximos e por ti se sentiram fascinados (COUTO, 2015, p. 213).

(9) Eis como enterramos os nossos defuntos: vamos-lhes ao celeiro e recolhemos os grãos com que lhes enchemos as mãos frias. Depois, dizemos-lhes: retirem-se com as vossas sementes! (COUTO, 2015, p. 273).

(10) O soldado ganha a farda; o homem perde a alma (COUTO, 2015, p. 291).

(11) O que dói na morte é a falsidade. A morte apenas existe por uma brevíssima troca de ausências. Em outro ser, o morto irá renascer. A nossa dor é a de não sabermos ser imortais (COUTO, 2015, p. 317).

Em sintaxe explicativa, instaurada pelos dois pontos, pelas frases curtas e intercaladas e pela relação causa e efeito, observamos que o discurso de grupo defensor da guerra, e, nessa esteira,

do sufocamento que ela provoca, novamente, é refratado pela narradora conforme suas intenções. A linguagem hostil por meio da qual esse discurso se instaura ganha novo sentido, de crítica, e tom, poético, quando inserido no contexto da narradora.

As aproximações léxico-semânticas “vingança/futuro/logro”; “vingador/morto/passado”, de (5), “guerra/parteira/entranhas/profissão/altivez”; de (6), “general/se defender/se proteger”, de (7), “perigosos inimigos/fascinados”, de (8), “defuntos/grãos/sementes”, de (9), “soldado/homem; ganha/perde”; “farda/alma”, de (10), e “morte/falsidade/ausências”; “morto/renascer”; “dor/não ser imortal”, de (11), configuram a insinuação crítica do contexto narrativo em relação ao contexto do outro, que é embebido das elucidações daquele.

Também vemos, precisamente em (8), (9) e (11), o discurso coletivo ser de novo acionado para fazer coro ao discurso da narradora contra o colonialismo. Ancorada no presente, a utilização da primeira pessoa do plural, que identifica a coletividade, soma-se ao emprego da segunda pessoa do singular, que garante um tom ainda mais aforístico, de alerta, configurando um diálogo direto com o ouvinte/leitor (8), não só o moçambicano, que, como parte do universo colonizado, conheceria sua realidade, como o conflito armado, mas também a humanidade de modo geral, que lida todo o tempo com questões advindas das relações sociais. Observe-se que o discurso da narradora, de modo a atender, de um lado, a esse ouvinte moçambicano familiar, e, de outro, às pessoas em geral, é composto por uma sintaxe pautada na inquietação, na prudência em relação à hostilidade do inimigo e também em relação à aproximação com o outro.

Agora, no que cabe às epígrafes cuja responsabilidade é identificada, trataremos das três que aparecem no romance em análise. Eis a primeira:

Diz a mãe: a vida faz-se como uma corda. É preciso trançá-la até não distinguirmos os fios dos dedos (COUTO, 2015, p. 13, grifos do autor).

Aqui o discurso alheio é trabalhado em duas frentes de significação. Por um lado, observamos que as palavras do outro instauram o discurso do exercício da escrita, especificamente da escrita literária, a qual é costurada pouco a pouco, trançada, como uma corda, pelo escritor até constituir um sentido, o que, considerando que esse segmento inicia o capítulo 1 do primeiro livro da coletânea *As areias do imperador* e ancora-se no presente da enunciação, parece fazer referência à própria construção da obra e da trilogia. *Mulheres de cinzas*, tal como *As areias do imperador*, parte a parte, capítulo a capítulo, vão sendo escritas, até alcançar a compreensão proposta pelo seu escritor, da relação entre ficção e história. Nessa linha, o material histórico que é base da escrita

literária seria de tal modo manejado ficcionalmente pelo escritor que se tornaria difícil discernir um do outro na composição, como seria difícil discernir fios de dedos no trançar de uma corda.

Por outro lado, o discurso alheio recupera o discurso do mito, comum às comunidades orais, como a moçambicana tradicional. Para defender a perspectiva local, a singularidade de um modo de viver e enxergar o mundo, que também é sua, a narradora traz as palavras diretas e destacadas (aqui não por meio de aspas, mas de itálico) de outra figura de seu grupo, sua mãe, que padece, como ela, dos males do conflito, como o abafamento das tradições. Sem qualquer preparação inicial, a narradora imediatamente deixa sua mãe falar, de modo a mostrar como o africano/moçambicano tradicional reflete sobre a vida, que, como uma corda e a escrita, é um sistema interligado por partes que precisam trabalhar juntas para o todo funcionar. O discurso direto empregado serve aqui, de certa forma, devido ao efeito de verdade que gera, como argumento de autoridade da narradora para a sua causa, já que sinaliza que não apenas ela, por ser moçambicana, pensa como pensa, e é como é, mas sua mãe também, que tem mais experiência de vida e, portanto, sabe mais do mundo.

A segunda epígrafe assinada é uma citação atribuída a Pablo Picasso.

“Há pessoas que transformam o sol numa simples mancha amarela, mas há também aquelas que fazem de uma simples mancha amarela o próprio sol.” Pablo Picasso
(COUTO, 2015, p. 173).

Pode-se dizer que a narradora abre um de seus capítulos com o discurso direto de um célebre pintor com o intuito de retomar a relação já apresentada na epígrafe anterior entre escrita literária e vida, mas indo um pouco além agora, ao tematizar o conceito de obra de arte. Ao acatar, em sua enunciação, tais palavras alheias presentificadas, que remetem à capacidade criativa do artista de transformar vida em arte (corda/escrita), o que está sendo feito na obra, a narradora nelas se infiltra, pois concorda com elas. Ela submete essa demarcada voz alheia a seus desígnios, como, na função de epígrafe, apontar para o sentido maior da obra, da ficção que encena a história, a vida. A ideia por trás desse discurso citado, de que a arte e o artista dão significação à realidade, potencializa a defesa do autor/narradora acerca do papel da ficção como intérprete do mundo.

Além disso, a escolha narrativa por citar um discurso com entonação mais poética, remetendo à aproximação semântica que a metáfora e a alegoria permitem, não é aleatória, dado que se adéqua ao plano cogitado para seu próprio discurso no romance, que também apresenta um acento mais poético, tentando se mostrar ser a parte mais “inventiva” da obra, em oposição à

narrativa do sargento, como vemos também na questão dos títulos dos capítulos de Imani, que são trabalhados literariamente, enquanto os do sargento são mais informativos e objetivos.

A terceira e última epígrafe assinada da obra surge como mais um esforço de crítica à dominação e violência colonial. O discurso demarcado do Imperador Teodoro II da Etiópia instaura um ponto de vista divergente daquele dos europeus.

“Conheço o jogo dos europeus. Mandam, primeiro, os comerciantes e missionários; depois, os embaixadores; depois, os canhões. Bem podiam começar pelos canhões.” Imperador Teodoro II da Etiópia (COUTO, 2015, p. 239).

De 1855 a 1868, Teodoro II governou a Abissínia, um conjunto de territórios em disputa desde antes do nascimento do monarca que constituíam o império etíope e que deram origem à atual Etiópia. Conforme Pankhurst (2010), antes da ascensão do imperador, o estado etíope estava dividido política, econômica, religiosa, linguística e etnicamente. Assim, durante o seu reinado, ele buscou unificar o império e acabar com as guerras civis que devastavam a região. Para tanto, continua Pankhurst (2010), além de outras medidas, propôs reformar o exército, primeiramente tentando importar armas e depois fabricando-as.

Na época, o império mantinha relações, principalmente diplomáticas, com países europeus, como França e Inglaterra, que não tinham interesse em ir além disso, devido à desorganização do território etíope. Como esses países costumavam enviar em auxílio à região mão de obra estrangeira, como artesãos e comerciantes, e objetivando a unificação, Teodoro lhes solicita, em 1862, embaixadores para negociar o envio de assistência especializada para produzir armamento. Sem resposta, principalmente da Inglaterra, de quem mais esperava apoio, acreditando que fora abandonado pelos ingleses e se sentindo ofendido, prende, em 1866, o cônsul britânico Cameron e alguns outros europeus, o que desencadeia um conflito com o governo britânico, resultando em seu suicídio, em 1868 (PANKHURST, 2010).

Ainda que a Etiópia não tenha sido verdadeiramente colonizada, ela, assim como outros países africanos, possuía relação de dependência com a Europa, como se constata na menção do imperador de importar armas e estrangeiros do velho continente.

Desse modo, o discurso direto traz a ideia de que não é a narradora que está debatendo e condenando o domínio europeu em África, mas uma outra pessoa, mas não qualquer pessoa, e sim um régulo, figuração dos chefes locais com quem a Europa negociava. A escolha linguística “conheço o jogo dos europeus”, o tempo presente e a assinatura do trecho apontam o lugar

discursivo e social do enunciador, do africano dependente dos europeus e que já conhece como eles atuam: consomem tudo o que podem dos territórios africanos e pouco ou quase nada lhes oferecem em troca, e, quando o fazem, é em total concordância com seus interesses.

Ao introduzir em seu contexto esse segmento em forma de epígrafe, a narradora procura, reavendo o tema do livro, continuar afirmando sua resistência ao europeu, que colonizou sua terra natal. Novamente, a forma assinada da epígrafe é convocada para funcionar como argumento de autoridade, estabelecendo um efeito de autenticidade.

Por fim, são necessárias algumas palavras sobre a atuação da epígrafe como gênero intercalado. Como todo gênero discursivo, ela possui relativa autonomia e regularidade, como uma linguagem que assimila a realidade por meio do comentário, do esclarecimento, do sobreaviso. Com Genette (2018), compreendemos que a epígrafe antecipa/ilustra o leitor acerca do assunto da obra, indicando-lhe um “modo de ler” (BRAIT; PISTORI, 2020). Introduce o ponto de vista sobre um acontecimento, que serve ou não às intenções refratadas do autor. Pode corroborar sua ideia (mais frequente) ou ganhar outro sentido que ele quiser dar-lhe.

Nessa esteira, as epígrafes empregadas no enunciado em tela podem ser consideradas gêneros intercalados na medida em que a sua linguagem é mobilizada pelo autor/narrador para criticar o colonialismo português. Apesar das formas intercalares que entram intimamente na construção do romance – caso da confissão, do diário, entre outras, conforme Bakhtin (2015), a epígrafe, com sua linguagem explicativa que possibilita a instauração do efeito aforístico, permite ao autor trazer e questionar o discurso consolidado do outro e apresentar e defender sua opinião.

Sendo assim, ressaltamos que, no caso dos paratextos iniciais e das epígrafes, anônimas ou assinadas, foi possível notar a tendência de objetificação do discurso alheio por parte do autor/narradora. Há pelo menos duas vozes, duas linguagens, duas posições axiológicas em relações dinâmicas, de contato e afastamento, mas o contexto autoral tem predisposição a se sobrepor ao alheio, penetrando-o com seus acentos. Apesar de parecer ativo, visto que ajuda a instaurar a interação e a luta entre pontos de vida e linguagens, o discurso do outro, na realidade, é passivo, não apresentando resistência. Ele se curva diante do contexto do autor, como vemos, em grau máximo, quando da fusão entre os dois planos, visto que nesse caso a distância entre eles é totalmente desfeita, quase como se tivéssemos apenas discurso direto do autor.

Por esse viés, nem precisamos dizer que a noção de polifonia, no sentido assumido pelo pensamento bakhtiniano, passa longe do que aqui foi percebido. Embora tenhamos vozes sociais

em diálogo instaurando sentidos, elas não são plenivalentes, estando subordinadas ao projeto discursivo do autor/narradora. Desse modo, há dialogismo, constitutivo, que pode ser observado na mobilização do discurso alheio que se encontra no mundo, a quem o enunciador responde, bem como mostrado, que aparece na composição formal dos discursos, pelos recursos de demarcação (aspas, itálico, assinatura), mas não há polifonia.

- **Imani/narrativa**

Passamos agora para a maneira como a narradora Imani, com o intuito de contar sua história, recupera criticamente o evento histórico. É preciso dizer, primeiramente, que a própria escolha por uma ficção que olha para o passado e que possui foco narrativo em primeira pessoa, de uma mulher moçambicana colonizada, já condiciona a forma com que o contexto narrativo se coloca e o discurso alheio é mobilizado. Ela, falando sobre o passado, sobre o que viveu durante a disputa entre os portugueses e o Estado de Gaza, aciona outras personagens para lhe ajudarem nisso. Narrando a sua vida, a qual se entrelaça com fatos da história, ela possibilita que os silenciados pela opressão também contem suas histórias.

Assim, observamos que, trazendo distintos modos de falar, pensar, sentir e ser, de forma a destacar uma heterogeneidade, a sua narração é constituída por relações heterodiscursivas instauradas sobretudo pelos discursos das personagens, em suas formas direta, indireta e híbrida, embora também se verifiquem gêneros intercalados e discursos interiores da narradora. Pelo encontro de diferenças, ela, que tudo conduz, pois guarda na sua memória a completude dos acontecimentos, estabelece uma acareação entre dominado e dominador.

Em consideração ao discurso das personagens na forma direta, com o discurso citado e citante bem marcados, com ou sem verbos ilocutórios e separação instaurada essencialmente por sinais gráficos como dois pontos, travessão, itálico, aspas, ou a combinação entre esses recursos, vemos que ele compõe uma enunciação em que o locutor desenvolve temas e concepções trazidos pela narradora por serem importantes para ela para o objetivo de sua narrativa, dos quais precisa tratar para mostrar as contradições sociais. O discurso direto, embora conduzido conforme suas intenções, traz a ideia do outro e, por isso, entra em inter-relação com o contexto dela, o que permite a configuração do debate e o destaque às diferenças.

Eis alguns exemplos.

(1) Chamo-me Imani. Este nome que me deram não é um nome. Na minha língua materna “*Imani*” quer dizer “*quem é?*”. Bate-se a uma porta e, do outro lado, alguém indaga:
— *Imani?* (COUTO, 2015, p. 15, grifos do autor).

(2) Como manda a tradição, o nosso pai foi auscultar um adivinho. Queria saber se tínhamos traduzido a genuína vontade desse espírito. E aconteceu o que ele não esperava: o vidente não confirmou a legitimidade do batismo. Foi preciso consultar um segundo adivinho que, simpaticamente e contra o pagamento de uma libra esterlina, lhe garantiu que tudo estava em ordem. Contudo, como nos primeiros meses de vida eu chorasse sem parar, a família concluiu que me haviam dado o nome errado. Consultou-se a tia Rosi, a adivinha da família. Depois de lançar os ossículos mágicos, a nossa tia assegurou: “*No caso desta menina, não é o nome que está errado; a vida dela é que precisa ser acertada*” (COUTO, 2015, p. 16, grifos do autor).

(3) Os portugueses não entendem o nosso cuidado de varrer em redor das casas. Para eles, apenas faz sentido varriscar o interior dos edifícios. Não lhes passa pela cabeça vassourar a areia solta do quintal. Os europeus não compreendem: para nós, o fora ainda é dentro. A casa não é o edifício. É o lugar abençoado pelos mortos, esses habitantes que desconhecem portas e paredes. É por isso que varremos o quintal. O meu pai nunca esteve de acordo com esta explicação, a seu ver demasiado rebuscada.

— *Varremos a areia por uma outra razão, bem mais prática: nós queremos saber quem entrou e saiu durante a noite* (COUTO, 2015, p. 20, grifos do autor).

(4) Já perto de casa sucedeu o imprevisto. Do espesso mato irrompeu um grupo de soldados VaNguni. Chikazi recuou uns passos enquanto pensava: *escapei dos crocodilos para entrar na boca de monstros ainda mais ferozes*. Desde a guerra de 1889 que as tropas de Ngungunyane tinham deixado de rondar pelas nossas terras. Durante meia dúzia de anos saboreámos a Paz pensando que duraria para sempre. Mas a Paz é uma sombra em chão de miséria: basta o acontecer do Tempo para que desapareça (COUTO, 2015, p. 21, grifos nossos).

Em (1), o discurso direto, verificado pela separação clara de vozes ocasionada pelo verbo “indagar”, pelos dois pontos, pelo travessão e pela alternância de tempo verbal (passado no discurso narrativo, que apresenta/comenta, e presente no discurso direto, que enuncia), tendo o mesmo posicionamento axiológico e linguagem da narradora, surge para ilustrar a experiência desta. Em outros termos, a narradora adianta no seu discurso o tema (seu nome) que aparecerá no discurso direto, além de já lhe imprimir suas entonações, como indignação (um nome que não é nome, é outra coisa). Esse estado emotivo-avaliativo provoca um efeito irônico, já que ela, brincando no discurso alheio com o significado literal do seu nome, zomba daqueles que não lhe deram uma identidade apropriada.

A recuperação do vocábulo “Imani” pelo discurso direto referenda a ideia da narradora de seu nome não ser realmente um nome, já que não é só ela que está falando, mas também outra pessoa. Assim, de forma a trabalhar para ela, instaurando sua formação discursiva, baseada nos entendimentos locais, como atribuir a um recém-nascido africano/moçambicano um nome em sua língua materna em vez de em língua portuguesa, de modo a traduzir a vontade dos antepassados, o discurso alheio se subordina a ela.

Vale dizer que esse modo de cruzamento entre os contextos poderia ser enquadrado na variante do discurso direto que Volóchinov (2017) chamou de discurso direto preparado. Trata-se de um discurso em que o autor/narrador antecipa em seu contexto aquilo que se apresentará em discurso direto. Ele prepara em seu contexto o colorido do futuro discurso da personagem.

Também podemos apontar no exemplo acima a influência que o discurso simulado do colonizador tem sobre o discurso de Imani, visto que ela parece lhe responder (“Este nome que me deram não é um nome”) sobre a origem do seu nome, que o outro estranha e questiona. A negação com o advérbio “não” propicia esse diálogo, ao conter os dois discursos.

Os exemplos destacados, como vários outros ao longo da obra, que instauram diálogos mostrados que fazem a narrativa avançar, são considerados casos em que o discurso alheio é objeto das intenções da narradora, visto que, como ponto de vista local, introduz sua linguagem e demonstra suas crenças e valores. Como discursos diretos preparados, eles dão o acabamento necessário para aquilo que foi adiantado pela narradora ou funcionam como gancho para ela continuar falando e instaurar uma reflexão.

Em (2), preservando as entonações do discurso narrativo, o discurso direto, de forma a valorizar as convicções locais, recupera a temática do nome da narradora e o que essa temática instaura, como o seu lugar social e enunciativo: nascida moçambicana, mas colonizada por portugueses; alfabetizada em língua portuguesa e catequizada para os princípios cristãos, mas sem abandonar as tradições e língua de sua família, como a origem de seu nome, transita entre os dois mundos, mas sem se fixar. Escreve em português, a língua do colonizador, sobre um mundo que não é dele, que ele não compreende. Mas deixa a adivinha da família falar diretamente devido à importância que o olhar e a voz dessas figuras sagradas têm para as comunidades tradicionais, na qual ela foi criada.

No excerto (3), a narrativa de Imani também prepara o terreno para o discurso direto que virá. O tema da varrição do quintal do lugar onde se mora é introduzido logo pelas primeiras

palavras da narradora e encontra no discurso indireto desta (“O meu pai nunca esteve de acordo com esta explicação, a seu ver demasiado rebuscada”) o ponto de abertura para o discurso direto do pai. Ela cita/antecipa em discurso indireto o enunciado do personagem, que é uma negação do motivo que ela apresentou para se varrer o quintal. Em seguida, cede a palavra ao pai para ele mesmo explicar a razão de tal ato, enaltecendo, assim, a sua autoridade como mais velho. Segundo o que acreditam, o mais velho, por sua longevidade, sabe mais sobre as coisas da vida, devendo ser ouvido.

Observe-se ainda como o contexto narrativo faz referência ao discurso português discordante sobre a tradição moçambicana/africana da varrição do quintal para justamente assinalar os valores tradicionais. Ao apontar o desconhecimento dos lusitanos em relação ao motivo da ação, a voz narrativa coloca em confronto visões de mundo diferentes. O advérbio de negação “não”, que a narradora repete de forma enfática (quatro vezes nas cinco primeiras linhas) em seu discurso, instaura esse desacordo/negação, ao remeter a duas vozes, a afirmação dos portugueses e a negação da narradora.

Sobre (4), convém destacar que o discurso alheio, ainda que na forma de pensamento, também surge demarcado, separando-se do contexto narrativo pelo verbo introdutório “pensar” e dos dois pontos. Mas, seguindo a orientação narrativa, surge como encaminhamento para a voz narrativa que aparece depois, a qual, revelando a situação da região desde 1889, faz uma reflexão.

Seguem mais dois exemplos do discurso direto preparado na forma de encaminhamento. Em (5), a narradora prepara o discurso do pai e, em (6), o do irmão Mwanatu.

(5) Tanta coisa era ainda muito pouco. O velho Katini bebia tudo. Certa vez ingeriu um frasco inteiro de água de colônia que roubou da casa do sargento. Tivemos que o reanimar e o hálito doce que exalou empestou a noite. Pelos vistos, ele tinha uma avaliação bem diversa:

— *Sou um homem solitário e com medo. A mãe não entende. Eu só bebo gente. Bebo os sonhos dos outros* (COUTO, 2015, p. 42, grifos do autor).

(6) No caminho para o cemitério o meu irmão avaliou o quanto, afinal, pesava a espingarda. Nas andanças de imaginário soldado nunca chegara a tomar-lhe o peso. Pelo contrário, sempre lhe pareceu que a arma fazia parte de si, que era uma extensão do seu próprio corpo.

— *É uma arma congênita* — argumentou perante a mãe (COUTO, 2015, p. 294, grifos do autor).

E na forma de gancho, que aparece menos na obra analisada que o encaminhamento, deixamos mais dois exemplos. Vemos que em (7) o próprio discurso direto da narradora aciona

suas considerações sobre a guerra e em (8) sua reflexão advém do discurso direto preparado encaminhado.

(7) — *Por que brincamos às guerras?* — perguntava, assustada. Meu pai não respondia. Talvez não soubéssemos viver sem medo. Dançando com fantasmas, acabávamos por os domesticar. O problema dos fantasmas é que estão sempre com fome. Um dia devoram-nos e tornamo-nos, nós mesmos, as nossas assombrações (COUTO, 2015, p. 89, grifos do autor).

(8) A voz soltava-se num murmúrio ténue, mas cada um dos nomes era pronunciado com o mesmo cuidado com que se vestem os velhos e as crianças. A certo ponto embarçou-se num silêncio espesso, para depois se queixar: — *Já não me lembro de mais ninguém. Maldita guerra...* Essa é a crueldade dos que morreram nos combates: nunca mais acabam de tombar, garras cravadas no tempo, como os morcegos mortos [...] (COUTO, 2015, p. 297, grifos do autor).

Ainda podemos enquadrar os exemplos citados e outros semelhantes da obra em uma categoria maior, a do discurso direto dialógico, forma apontada por Castro (2014, p. 110), visto que configuram diálogos ao trazerem a alternância das falas dos interlocutores, o que promove o desenrolar do enredo, como acontece a seguir, só que aqui de maneira abundante:

(9) Aproximei-me, na altura, curiosa. O sargento pareceu-me mais alto do que era, acrescentado de tamanho pelas botas cheias de lama. O que mais notei foi a sombra que lhe toldava o rosto. Os olhos eram claros, de uma cor quase cega. Uma nuvem de tristeza, porém, lhe ensombrava o olhar.

— *Sou Imani, patrão* — anunciei-me, numa desajeitada vénia. — *O meu pai mandou-me aqui para o ajudar no que fosse preciso.*

— *És tu a tal moça? E que bem que falas português, a pronúncia corretíssima! Deus seja louvado! E onde é que aprendeste?*

— *Foi o senhor padre que me ensinou. Vivi na missão, na praia de Makomani, durante anos.*

O português deu um passo atrás para melhor me espreitar o corpo e depois disse: — *Mas tu tens uma cara bem bonita!*

Baixei o rosto, juntei a vergonha à culpa. Caminhámos junto ao rio até que o visitante parou e fechou os olhos, pedindo-me que não falasse. Ficámos em silêncio até que ele se manifestou:

— *Na minha terra não há disto.*

— *Não há rios?*

— *Claro que há rios. Só que deixámos de os escutar.*

O português desconhecia o que era um lugar comum em Nkokolani: que os rios nascem no céu e cruzam a nossa alma como a chuva atravessa o céu. Escutando-os, não estamos tão sós. Mas guardei-me calada, à espera da minha vez.

— *É bom ser saudado por um rio* — comentou em voz baixa. E acrescentou: — *Por um rio e por uma rapariga linda como tu* (COUTO, 2015, p. 62-63, grifos do autor).

(10) Os dedos subitamente brancos bailavam no escuro como se ganhassem vida fora do corpo. O meu pai decidiu intervir com os seus modos complacentes de sempre, suavizando as agruras do mundo:

— *Estamos a jantar, caro cunhado.*

— *E depois?*

— *Há coisas que não se falam enquanto se come. Além disso, as guerras nunca começam. Quando damos por elas, já havia muito que vinham acontecendo.* Ganhava tempo, ruminava conversa. Em seu entender, todos os conflitos deste mundo pertencem a uma mesma e antiga guerra.

— *Avisamos o português?* — inquiriu a mãe, ignorando o palavroso discurso do marido.

— *Nunca!* — contestou o tio, perentório. — *Este assunto é só nosso. Os portugueses já se meteram demais na nossa vida. Não sou como o seu marido que já não sabe quem é, nem de onde vem.*

— *Eu sou muchope de coração. Tal como você, caro cunhado.*

— *Não me chame de muchope! Quem inventou esse nome foram os invasores. Eu cá sou dos VaLengue, que é o nosso nome mais antigo. Eu venho do arco e da flecha, gosto de peixe e não uso boi para cerimónia.*

— *Você, meu caro cunhado, não é mais fiel aos nossos antepassados do que eu.* A mãe ergueu-se, braços no ar como se evitasse a derrocada dos céus. E proclamou:

— *Chega, chega! Temos o inimigo à porta e vocês estão a discutir? Não há outra opção: amanhã vamos ter com os portugueses, como sempre fizemos.*

— *Você não entendeu, minha irmã. Os portugueses abandonaram-nos. Estamos entregues à nossa sorte.*

— *Se não quiserem, eu mesmo irei* — argumentou a mãe.

— *Irá onde?* — inquiriu o nosso pai.

— *Irei falar com o sargento.*

— *Você não sai daqui, mulher* — contestou o meu pai, animado por uma súbita dignidade.

— *Sou o homem desta casa, eu é que irei lá.*

E voltou a repetir uma dezena de vezes: *eu é que vou a casa do sargento.* Sabíamos, assim, que prometia em vão. À saída, o tio Musisi espreitou pelos cantos da casa e perguntou:

— *A propósito, meu caro cunhado: onde está a espingarda que deixei consigo?*

O meu pai encolheu os ombros. *Que arma?*, inquiriu com displicência. Era fácil imaginar o que se passara: do cano da espingarda o pai tinha feito um tubo para o alambique. O valor das armas era, para ele, apenas esse: o de serem desfeitas e refeitas noutros objetos mais produtivos. E há coisa mais valiosa que um alambique?

— *Eu é que vou falar com o português!*

— *Desde que mantenha os filhos longe de tudo isso* — advertiu Musisi.

— *Já disse* — declarou a mãe —, *ninguém aqui fala nos filhos dos outros [...]*

(COUTO, 2015, p. 141-143, grifos do autor).

No excerto (9), promovendo o encontro de mundos, sentimentos e versões, o episódio em que Imani conhece o sargento Germano de Melo é construído basicamente pela alternância de discursos diretos entre os dois, embora eles ilustrem um comentário inicial dela. Cada qual com

suas próprias palavras apresenta sua forma de pensar, suas impressões, sua verdade, seu grupo social, sua autenticidade.

Repare-se uma tentativa de emprego, pelo contexto narrativo, do skaz (estilização do discurso falado, segundo a teoria bakhtiniana) nos diálogos, de forma a caracterizar um modo português e moçambicano/africano de falar. O léxico servil colonizado feminino e catolicizado (patrão, pai/mandar, senhor padre, missão) do discurso de Imani e sua sintaxe polida e correta, a qual traduziria um estilo formal de falar português, como podemos ver na colocação pronominal, com o uso da ênclise (mandou-me), usual/fluyente da época, com o emprego da próclise quando em situação de infinitivo (o ajudar), aparecem em contraposição ao léxico cristão, patriótico, menos formal, masculino e português colonialista (Deus seja louvado, minha terra, cara, bonita, linda, ser saudado, rapariga) do discurso do sargento e à sua sintaxe usual da época (emprego comum da segunda pessoa do singular, inversão “és tu”/tu és, uso da ênclise com infinitivo: “os escutar”), qualificadora e de ressalva (“E que **bem** que falas português, a pronúncia **corretíssima**”: nesse trecho está implícito o sentido do “apesar de” – fala “bem” português e tem a pronúncia “corretíssima”, apesar de ser negra, africana etc.; o mesmo ocorre em “**Mas** tu tens uma cara **bem** bonita”: apesar de negra, africana etc., tem uma cara não só bonita, mas bem bonita), embora predomine o tom literário, do plano narrativo.

Ainda mais abundante é o uso do discurso direto que a narradora faz para recuperar a discussão entre seus familiares sobre avisar ou não o sargento a respeito das excursões do exército do imperador pela região, como vemos em (10). Nesse caso, o discurso direto dos habitantes, referenciando o conflito, da época, de opiniões dos focos de resistência ao Estado de Gaza acerca de se juntar ou não aos portugueses para combater o governante africano e exprimindo diretamente palavras, emoções e pensamentos dos envolvidos na situação, promove uma sensação de autonomia dos falantes. Essa sensação é garantida pela pseudoindividualização das linguagens dos envolvidos na comunicação, como a moçambicana colonizada, com um léxico marcadamente local, familiar e contestatório (guerra, português, invasores, muchope, VaLengue, cerimônia, antepassado, inimigo), porém em uma sintaxe literária, escrita e em português. Nesse sentido, a orientação para o skaz não se efetiva realmente, fica na superfície, já que Imani, escolhida pelo autor como portadora da sua voz, como ponto de vista do escritor, faz predominar sobre a linguagem alheia a sua linguagem, da narrativa.

Salienta-se também que a discussão presente no trecho traduz uma polêmica entre Musisi, que não confia nos portugueses para ajudar a aldeia a enfrentar o Estado de Gaza, e sua irmã e o marido, que acreditam que a comunidade precisa deles para não perecer. Da interrogação direta da irmã (“Avisamos o português?”) se inicia uma polêmica direta, com a contestação do irmão (“Nunca!”). Essa polêmica segue direta e adentra a questão da preservação da identidade da família, da comunidade local, ao se juntar aos invasores portugueses: Musisi pensa que apoiar os portugueses no conflito é dar-lhes mais poder na região, é desonrar sua origem, retirar a autonomia de seu povo, é abandonar seus valores e tradições (“Este assunto é só nosso. Os portugueses já se meteram demais na nossa vida. Não sou como o seu marido que já não sabe quem é, nem de onde vem”); Katini, estando em um entrelugar, tenta preservar suas crenças (“Eu sou muchope de coração. Tal como você, caro cunhado”), mas acredita que os portugueses precisam dos africanos tanto quanto o contrário, embora, saiba-se, esse relacionamento cobre um preço elevado, do apagamento cultural, como assinala o cunhado (“Não me chame de muchope! Quem inventou esse nome foram os invasores”).

Além dessas já mencionadas inter-relações, o trecho acima ainda nos fornece uma amostra da ironia da narradora em relação ao discurso autoritário do pai. Ela não é predominante na obra, aparecendo em alguns momentos, mas vale a menção por ser uma espécie de ataque ao discurso alheio, sinalizando, assim, o contraste, a relação, a tensão – nesse caso, a luta que existe entre o mundo feminino e masculino numa dada época e espaço.

— *Se não quiserem, eu mesmo irei* — argumentou a mãe.

— *Irá onde?* — inquiriu o nosso pai.

— *Irei falar com o sargento.*

— *Você não sai daqui, mulher* — contestou o meu pai, animado por uma súbita dignidade.

— *Sou o homem desta casa, eu é que irei lá.*

E voltou a repetir uma dezena de vezes: *eu é que vou a casa do sargento*. Sabíamos, assim, que prometia em vão. À saída, o tio Musisi espreitou pelos cantos da casa e perguntou:

— *A propósito, meu caro cunhado: onde está a espingarda que deixei consigo?*

O meu pai encolheu os ombros. *Que arma?*, inquiriu com displicência. Era fácil imaginar o que se passara: do cano da espingarda o pai tinha feito um tubo para o alambique. O valor das armas era, para ele, apenas esse: o de serem desfeitas e refeitas noutros objetos mais produtivos. E há coisa mais valiosa que um alambique?

Katini, como homem, marido e pai, tenta ocupar a posição de líder e defensor da sua família e da aldeia, mandando na mulher e na filha e rivalizando com o cunhado, porém, ele não nasceu

para isso, já que não gosta de guerrear, caçar ou pescar, preferindo outras coisas, como beber e tocar marimba, como observa a narradora em outro momento:

Os VaChopi devem o seu nome à perícia com que manejam o arco e a flecha. Excepcionalmente o meu pai, Katini Nsambe, cresceu à margem dessa tradição, longe da caça e da guerra. A sua paixão, para além do álcool, eram a música e as marimbas. Talvez fosse a vocação para criar harmonias que o fizesse tão avesso à violência. Meu pai era um afinador dessa infinita marimba que é o mundo (COUTO, 2015, p. 86).

Assim, ela indica em seu discurso (“animado por uma súbita dignidade”/“E voltou a repetir uma dezena de vezes”/“Sabíamos, assim, que prometia em vão”/“E há coisa mais valiosa que um alambique?”) que o discurso do pai (“Você não sai daqui, mulher”/“Sou o homem desta casa, eu é que irei lá”) e a imagem que ele deseja transmitir com ele não fazem sentido. Repare-se que o trecho “E há coisa mais valiosa que um alambique?” torna a ironia ainda mais ambivalente pois, ainda que no plano da narradora, os tons e o ponto de vista traduzem a voz do seu pai, que valoriza o alambique mais que outras coisas.

Mais um exemplo da ironia da narradora em relação ao pai vemos a seguir.

(11) A raiva que Katini Nsambe nutria para com o cunhado Musisi era antiga e não tinha cura. Começara por ser uma pequena inveja. Na verdade, o meu pai nunca cumpriu serviços de soldado. Faltava essa prova para ser um homem completo (COUTO, 2015, p. 138).

Ela emprega o suposto discurso do pai (“serviços de soldado”; “prova”; “homem completo”) para zombar dele, tendo em vista que, ao longo da obra, Katini, por ser homem e o líder da família, busca ser autoritário, tomando a frente das coisas, porém, guerrear para cuidar dos seus, o que era esperado de sua condição de chefe e progenitor da família, não lhe interessa.

Detendo-nos um pouco mais na ironia, que tensiona perspectivas, apresentamos agora dois bons exemplos de satirização da figura do europeu e de seus valores. Um deles é a cena em que Imani descreve Francelino Sardinha, um comerciante português da sua região dono da cantina que Germano transformará em posto militar.

(12) Francelino Sardinha estava à porta e recebeu efusivamente os compatriotas como se descobrisse, depois de séculos de solidão, os dois únicos seres humanos no planeta. *O cantineiro era um homem baixo e gordo, sempre agarrado a um lenço seboso que usava para limpar a abundante transpiração. A bem dizer, o pegajoso lenço fazia já parte do seu corpo [...]* (COUTO, 2015, p. 65, grifos nossos).

Quando a narradora desdenha de Sardinha no trecho destacado, o qual exhibe uma imagem naturalista do português que tende ao grotesco, ela está negando o dissimulado discurso europeu colonizador, que avalia o negro africano como um indivíduo sem bom-tom, asseio e primor, características que, como ela assinala ironicamente, quem parece não ter é o português.

O outro exemplo encontramos mais ao fim do livro, quando o sargento Germano, aflito com o avanço dos habitantes da aldeia em direção ao quartel que administrava, deseja rezar e, para tanto, procura sua Bíblia.

(13) Correu tresloucadamente para o quarto quase pisando a galinha, e ainda escutei o surdo ruído do seu corpo desabando no chão. Acudi. O sargento tinha tropeçado numa cabra que vagueava dentro de casa. De gatas, o português encostou o nariz ao focinho do bicho. Foi então que percebeu que, da boca do caprino, emergia uma pasta esbranquiçada. À força, Germano abriu as maxilas do ruminante para depois exhibir, na concha das mãos, os restos amassados de um livro.

— *É a Bíblia* — lamentou ele. — *A puta da cabra comeu a Bíblia*. Tinha sido mastigada. Mais do que mastigada, tinha sido ruminada. A palavra divina, essa que ele com tanta urgência procurava, fora triturada por uma cabra. Procurei pelo chão o que poderia restar da Sagrada Escritura, enquanto Germano de Melo se apressava a espreitar pela janela. Recuperei umas tantas páginas e apresentei-as perante o olhar alucinado do sargento (COUTO, 2015, p. 329, grifos do autor).

Em (13), a narradora, por meio da destruição da Bíblia pela cabra, ridiculariza a ideia e o discurso do europeu/português de para tudo apelar para Deus, para a religião, de modo a obter sua salvação. Profanando o sagrado com o animalesco (“A palavra divina, essa que ele com tanta urgência procurava, fora triturada por uma cabra. Procurei pelo chão o que poderia restar da Sagrada Escritura [...]”), o que promove riso, ela zomba da hipocrisia do colonizador, que busca acolhimento, mas não o pratica, muito pelo contrário, perpetra o desprezo. Trata-se de uma estilização paródica, já que ela parodia, desfazendo a seriedade, o modo de pensar baseado em valores como devoção, hierarquia e dogmatismo.

Outros dois tipos recorrentes de emprego na obra do discurso direto são por meio das aspas e do itálico, mas não demarcando orações completas, e sim termos ou expressões. Seguem alguns exemplos.

(14) [...] Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya* [...] (COUTO, 2015, p. 15, grifo do autor).

(15) — *Não é “Gungunhane”*. Diz-se “*Ngungunyane*” (COUTO, 2015, p. 69, grifos do autor).

(16) Havia, no entanto, um outro assunto mais grave. Esse assunto era comentado nos *compounds* onde os mineiros dormiam. Em voz baixa se dizia que, de quando em quando, uma mulher descia às galerias para lhe levar água e alimento. Era assim que o velho Tsangatelo sobrevivia (COUTO, 2015, p. 115, grifo do autor).

(17) Nas restantes residências havia muito que se tinham apagado as tradicionais lamparinas, os *xipefos* alimentados a óleo de *mafurra* [...] (COUTO, 2015, p. 137, grifos do autor).

(18) [...] Mas era ali, nesse bosque sagrado, que os falecidos da mais antiga família de Nkokolani — os chamados “donos da terra” — eram postos a repousar. Os brancos dizem “enterrar”. Nós dizemos “semear os mortos”. Somos eternos filhos do chão, concedemos aos falecidos o que a terra entrega às sementes: um sono para renascer (COUTO, 2015, p. 292-293).

(19) Para além da pá que carregava sobre o ombro, Mwanatu transportava no braço esquerdo, com solenidade de parada militar, a sua espingarda, uma *Martini-Henry* (COUTO, 2015, p. 293, grifo do autor).

Marca-se o termo ou a expressão para assinalar que o discurso citado em um contexto não pertence a esse contexto, sendo alheio. Em (14) e (17), a narradora, escrevendo em língua portuguesa, recupera o vocabulário das línguas locais para trazer para o universo da escrita, da língua portuguesa, um outro mundo, o seu mundo, em que essas palavras têm significado.

Em (15) e (18), os termos citados estabelecem um confronto entre esse outro mundo e o português. Em (15), Imani, ao corrigir, em seu discurso, a pronúncia portuguesa de “Gungunhane” para “Ngungunyane”, aponta a interferência de fora sobre assuntos que são do seu povo. Se os portugueses não sabem nem pronunciar o nome do inimigo, como poderiam entender as questões internas do território? Não poderiam, pois possuem uma maneira diferente de enxergar as coisas, alicerçada sobretudo no dogmatismo católico e na necessidade de poder. Os africanos/moçambicanos tradicionais, por sua vez, que veem a vida como uma conexão com a natureza, consideram os mortos, os espíritos, os antepassados os verdadeiros donos da terra. Assim, em (18), a narradora, citando em seu discurso expressões do seu próprio mundo (“donos da terra”, “semear os mortos”), busca mostrar a diferença, um modo de ser e de pensar não baseado no término terrestre da vida (“enterrar”), mas na continuidade na natureza.

Nessa linha, em (16) e (19) a narradora inclui em seu contexto palavras alheias para fazer referência a um universo que não é o seu. Em (16), “*compounds*”, palavra inglesa, remete ao falar inglês, mais especificamente o praticado na África do Sul, para onde migravam os que buscavam

trabalhar nas minas de diamante. Na verdade, pela forma como o enunciado está construído, podemos considerar que ela recupera um termo da fala do colonizador inglês, que chamaria de “compounds” o lugar onde os mineiros dormiam. E estes, de tanto ouvir o vocábulo, aprenderam-no e passaram a reproduzi-lo no dia a dia. Nesse caso, também ocorre uma estilização paródica, pois ironiza-se um modo de falar, o modo de falar da autoridade inglesa colonizadora.

Em (19), então, com o emprego metonímico de *Martini-Henry*, Imani faz referência ao discurso do sargento, que, como outros portugueses, provavelmente do exército, chamava desse modo um tipo de arma. E o irmão, devido à sua devoção à coroa portuguesa, assim passou a se referir ao armamento. Obviamente que, ao ser incluído no contexto narrativo, o termo alheio ganha tonalidade irônica, visto que a narradora reproduz a forma direta como o sargento se refere ao objeto para debochar do apego militar português, que beira ao ato de nomear uma arma.

Dessa maneira, observa-se que as palavras e as expressões alheias são empregadas pela narradora com novos acentos, aqueles necessários a seu propósito de destacar a heterogeneidade ao mesmo tempo que critica o colonialismo.

A seguir, verificamos na obra a presença de mais dois casos interessantes de discurso direto. Eles se referem, respectivamente, às seguintes formas destacadas por Volóchinov (2017): discurso direto reificado e discurso direto retórico.

(20) Por fim, o sargento soçobrou perante o cansaço. Os delírios fatigavam-no e, quando regressava a si mesmo, parecia um tapete sovado e revirado do avesso. Não era senão uma sombra daquele que, meses atrás, desembarcara na margem do rio Inharrime. Derramado sobre um velho cadeirão, adormeceu depois de ter murmurado:

— *Volto já, Imani. Volto já* (COUTO, 2015, p. 159, grifos do autor).

Em (20), o contexto narrativo se volta primordialmente à apresentação das características do sargento antes mesmo do seu discurso direto, o que o torna praticamente “desnecessário” – “[...] toda a caracterização objetiva no interior do contexto narrativo antecipa de tal forma seus contornos e sua entonação que a fala citada aproxima-se quase do desnecessário” (CASTRO, 2014, p. 54).

(21) Onde aprendera eu a medir o tempo? Os anos e os meses, disse ela, têm nomes e não números. *Damos-lhes nomes como se fossem seres viventes, desses que nascem e morrem. Aos meses chamamos-lhes o tempo dos frutos, o tempo em que se fecham os caminhos, o tempo das aves e das espigas. E outros, muitos nomes [...]* (COUTO, 2015, p. 48, grifos nossos).

No excerto acima, que enfoca a maneira com que as comunidades tradicionais africanas/moçambicanas veem a passagem do tempo, a qual difere da europeia/portuguesa/ocidental, os contextos tendem a uma mistura, sendo que o discurso do outro, construído com uma sintaxe metafórica, que fabula a realidade, é empregado para marcar o lugar social e o imaginário local. Duas vozes partilham do mesmo norte verboideológico, sendo que a personagem parece responder à pergunta da narradora, que, ao mesmo tempo, parece estar direcionada para si mesma. O discurso direto retórico trata-se de um tipo de fenômeno de citação da palavra alheia em que uma interrogação ou exclamação “[...] servem somente de artifício para preparar e entabular a sequência de um discurso qualquer” (CASTRO, 2014, p. 56).

Nosso intuito até esse momento foi focar o discurso das personagens na forma direta, examinando que relações dialógicas ele poderia instaurar. A partir de agora, verificaremos a forma indireta.

Na obra, temos ocorrências dele na sua forma comum, com verbo introdutor/dicendi e conjunção integrante “que”, ou nas suas variações, com autoria indeterminada; apenas com a conjunção; com dois pontos e a conjunção; ou só com os dois pontos ou sem eles, o que gera uma ambiguidade entre contextos. Atenemos para alguns exemplos.

Do uso comum, com o verbo e a conjunção e o contexto narrativo reportando o discurso da personagem:

(22) E foi murmurando azedumes e impropérios até que *anunciou que se ia deitar*. Acamou uns panos por cima de uma esteira e derramou-se no chão, enlaçando a velha espingarda (COUTO, 2015, p. 70, grifos nossos).

(23) Há muitas coisas que Bianca desconhece. Ela não entende o meu pai quando *ele diz que as minhas lágrimas não me pertencem*. Essas lágrimas pertencem a um rio interior que transborda pelos nossos olhos (COUTO, 2015, p. 341, grifos nossos).

Do uso comum ainda, mas no interior do discurso direto da personagem, quando ela reporta o discurso de outro:

(24) — *A Terra está confusa, meus irmãos* — acrescentou. — *Eu andei por dentro dela e sei do que estou a falar. A falecida disse que devíamos desenterrar todas as armas? Pois é isso que devemos fazer* (COUTO, 2015, p. 326, grifos do autor, negritos nossos).

No tocante às variações do discurso indireto, observamos o discurso indireto indeterminado (CASTRO, 2014), já que, sem marca de autoria, é empregado no texto para relatar uma voz desconhecida, popular, genérica, da coletividade, da região, que produz o sentido de um conhecimento passado de boca em boca ao longo do tempo.

(25) *Diz-se* em Nkokolani, a nossa terra, *que* o nome do recém-nascido vem de um sussurro que se escuta antes de nascer [...] (COUTO, 2015, p. 15, grifos nossos).

(26) [...] *Dizia-se que* o regulo odiava pessoas de baixa estatura (COUTO, 2015, p. 175, grifos nossos).

(27) O imperador, *diziam*, tinha tantas mulheres que acreditava que todas as crianças do mundo eram seus filhos. A pergunta era: quando me apresentasse na sua corte, tomar-me-ia ele como esposa ou como filha? Ou me mandaria matar para cimentar o medo que era o sustento do seu trono? (COUTO, 2015, p. 47, grifo nosso).

No entanto, outra voz coletiva também recupera indiretamente a visão de mundo de um grupo, mas agora dos portugueses/europeus/colonizadores.

(28) — *Estou muito doente, Imani. Dizem que África transmite doenças. Pois eu adoeci de África, toda inteira* (COUTO, 2015, p. 47, grifos do autor, negritos nossos).

Em seu discurso direto, o sargento Germano cita na forma tradicional do discurso indireto aquilo que seus compatriotas e colonizadores europeus de modo geral pensavam da África na época.

Agora vejamos alguns momentos em que o enunciado indireto se inicia apenas com a conjunção. Normalmente, ele continua o discurso direto.

(29) — *Morreu?* — perguntou a avó, sem emoção.

Que não, que não tinha morrido. Simplesmente se perdera. Foi assim que respondeu o mensageiro. Ou talvez “perder” não fosse o verbo certo, acrescentou, duvidoso (COUTO, 2015, p. 113, grifos do autor, negritos nossos).

(30) — *Não se despede de mim?*

Que não o iria fazer, murmurou. Só se despede quem espera um reencontro. E ele não me queria ver nunca mais (COUTO, 2015, p. 203, grifos do autor, negritos nossos).

Nessas ocorrências, o verbo introdutor surge elíptico, o que faz fluir melhor o diálogo. A narradora tenta, simulando um discurso próximo da oralidade, manter-se conectada à fala direta anterior.

Alguns exemplos da variação em que o discurso indireto surge com conjunção e após dois pontos encontramos a seguir:

(31) Espreitaram a pequena proeminência sob os panos, onde ela secretamente guardava o ofertado peixe. E, de novo, a dúvida lhe foi cuspidada no rosto:

— *Grávida? Você? De quantos meses?*

— *Estou grávida de 20 anos.*

Foi o que lhe apeteceu dizer: **que os filhos nunca tinham** saído de dentro de si. **Que ela guardava** no ventre todos os cinco filhos. Mas conteve-se (COUTO, 2015, p. 22, grifos do autor, negritos nossos).

(32) O pai subiu a um morro de muchém, examinou o seu pequeno exército e, depois, virou o rosto para os céus até os olhos se encherem de luz. Quando voltou a descer estava tonto e foi cambaleando que recolheu as enxadas dos presentes e as amontou atabalhoadamente. Depois distribuiu latas com parafina e mandou que se pegasse fogo às ferramentas empilhadas.

— *Não precisamos mais delas* — disse. — *Quando tivermos que cavar usaremos este osso.* — Como se fosse uma lança ergueu uma costela de elefante que trazia na sacola. E prosseguiu aos berros: **que depois da primeira fogueira incendiáramos** as hortas, não ficaria réstia de verde na pradaria (COUTO, 2015, p. 135, grifos do autor, negritos nossos).

Essa forma funciona porque o verbo introdutor é colocado antes dos dois pontos, preparando a fala indireta que virá. Apesar da pausa propiciada pela pontuação (dois pontos), parece um recurso que novamente procura dar mais cadência ao discurso relatado.

O emprego dos dois pontos para separar discurso citado de discurso citante é muito frequente na obra, principalmente com o discurso direto, o que é mais usual, como sabemos, porém essa pontuação também é aproveitada, no texto, com o discurso indireto, em uma tentativa de burlar a intermediação e dar mais voz às personagens, tentativa sutil, como notamos acima, e mais intensa, como veremos na sequência.

(33) O meu pai, Katini Nsambe, franziu o sobrolho e argumentou: *ficar quieto e calado seria o melhor modo de responder. Éramos uma nação ocupada e convinha passarmos desapercibidos. Nós, os VaChopi, tínhamos perdido a terra que era nossa e dos nossos antepassados. Não tardaria que os invasores estivessem pisando o cemitério onde sepultávamos placentas e estrelas* (COUTO, 2015, p. 23-24, grifos nossos)

(34) Era meio-dia, fazia tanto calor que mesmo as moscas, sonolentas, se abstinham de voar. Estávamos sob a sombra das traseiras. A tia Rosi havia-nos

visitado logo pela manhã e deixara-se ficar como se tivesse esquecido que a sua morada era uma outra. Estava desculpada pela sua demora: *os caminhos deviam estar em fogo. Àquela hora pedaços de fogo desprendiam-se do Sol e ninguém podia pisar o chão* (COUTO, 2015, p. 116, grifos nossos).

Nesses dois exemplos, além de alguns outros que poderíamos citar, o discurso indireto que vem após os dois pontos surge imediatamente, sem mediação, quase como se fosse uma fala direta da personagem. Se o tempo verbal dos trechos em itálico fosse alterado para o presente, eles poderiam tornar-se discurso direto. Em (33), após a introdução da cena e a indicação pela narradora de quem falará, informação que fica antes dos dois pontos, surge aquilo que a personagem diria (itálico). O mesmo acontece em (34), sendo que a parte em itálico seria algo que a tia Rosi diria a respeito da situação.

Castro (2014) denomina discurso indireto elíptico esse tipo de ocorrência, quando o narrador apresenta de supetão a personagem falando indiretamente, sem verbo e conjunção intermediando, isto é, com o “disse que” elíptico, como em “disse que ficar quieto e calado seria...” e “disse que os caminhos deviam estar...”.

Também encontramos essa apropriação indireta “direta” do discurso das personagens pela narradora sem a presença dos dois pontos ou qualquer marca de intermediação, sendo que o possível discurso indireto “direto” surge subitamente no texto.

(35) O tio sentou-se mais junto ao fogo e as escarificações no rosto brilharam, luzidias, sob o reflexo da fogueira. Cada corte correspondia à morte de um inimigo. Para meu pai aquelas tatuagens eram todas falsas. *Jamais Musisi tinha ousado matar. Ao menos ele, Katini, tinha tido filhos, uns vivos e outros mortos. Os filhos de Musisi nunca tinham chegado a nascer.* Ele era como eu própria pensava ser: uma árvore seca (COUTO, 2015, p. 141, grifos nossos).

(36) Em redor da caveira, espalhavam-se infinitas cápsulas de balas e jurava tia Rosi que essas cápsulas, agora providas de patas, se moviam como insetos vorazes, devorando tudo à sua passagem. *Esse subterrâneo exército escavava túneis que se estendem pelo mundo inteiro e, mesmo ao longe, enquanto fugia, escutava o ruído das suas garras esgravatando [...]* (COUTO, 2015, p. 306, grifos nossos).

Nessa esteira, pensamos que – e Castro (2014) nos antecipa ao tratar de um caso de discurso indireto livre proveniente do discurso indireto elíptico – essa forma elíptica do discurso indireto, devido à ausência de recursos linguísticos de mediação, permite uma certa mistura entre contexto

narrativo e alheio, já que as fronteiras são tênues, sendo que os discursos destacados acima poderiam muito bem ser da narradora, ainda que falando no horizonte das personagens.

Essa possibilidade da mistura entre contextos propiciada pela ausência de mediação entre eles ganha mais consistência com a verificação no texto de alguns casos em que o discurso direto continua o discurso indireto elíptico, instituindo, então, o discurso indireto livre. Muito se assemelha ao discurso indireto analítico-verbal (VOLÓCHINOV, 2017), devido ao destaque para a expressividade do discurso alheio, porém, na situação em que o discurso direto retoma o indireto, a subjetividade alheia se mostra mais claramente, não sofrendo tanto sombras da narradora.

(37) Alertado pelo disparo, o meu irmão Mwanatu apareceu vindo das dependências onde estava alojado. Sem pronunciar palavra, ajudou os portugueses a arrastar o corpo para as traseiras da casa e depois correu ao armazém para buscar pás para abrir a cova. Ao retornar, encontrou o sargento tombado de joelhos, o rosto descaído sobre o peito. Germano de Melo tinha uns olhos tão azuis que receámos que, caso chorasse, ficaria cego para sempre. Não houve lágrima. O branco apenas rezava pelo cantineiro morto. Fragata chamou-lhe a atenção: ele que se recompusesse e interrompesse as preces. *Os suicidas não têm alma. Não se reza por eles.* Foi isso que Fragata disse (COUTO, 2015, p. 73, grifos nossos).

(38) Se permanecesse imóvel por um tempo, aconteceria o inverso daquilo que ela esperava: as letras é que começariam a olhar para ela. E iriam segredar-lhe histórias. *Tudo aquilo parecem desenhos, mas dentro das letras estão vozes. Cada página é uma caixa infinita de vozes. Ao lermos não somos o olho; somos o ouvido.* E foi assim que falou Katini Nsambe (COUTO, 2015, p. 229, grifos nossos).

Em (37), o discurso direto de Fragata (itálico) continua aquilo que começou a ser dito no seu discurso indireto. Observe-se que o discurso direto que continua o indireto após os dois pontos – pontuação que não desfaz o discurso indireto elíptico, como vimos – surge presentificado, de modo a indicar o lugar enunciativo da personagem, porém não há travessões ou dois pontos para abri-lo ou itálico ou aspas para demarcá-lo, estando, assim, incluído no discurso da narradora. Sabemos que é de Fragata apenas pela indicação de autoria (“Foi isso que Fragata disse”). Assim, como o discurso alheio está incluído no contexto da narradora, mas se mantém o foco no modo de falar e pensar da personagem, é que podemos falar de discurso indireto livre. Temos em um único conjunto sintático duas entonações, a da narradora, que apresenta a cena, e a da personagem, que exprime seu ponto de vista.

Poderíamos, conforme Bakhtin (2015), tratar essa ocorrência também como uma amostra de discurso dissimulado do outro na forma pseudo-objetiva, visto que o discurso é da narradora, mas, no fundo, o importante é mostrar o horizonte da personagem. Indo um pouco além e ainda com o apoio de Bakhtin (2015), poderíamos ainda considerar essa ocorrência um híbrido, especificamente um híbrido estilizado, pois temos duas linguagens, a narrativa, e a da personagem, que se misturam, mas esta última trabalha no sentido que a narradora deseja, de assinalar uma posição social autorizada de grupo, no caso, do português católico.

Em (38), temos a mesma situação. O discurso direto presentificado da personagem que advém do indireto surge integralmente como se viesse entre aspas, mas foi a narradora que o introduziu ali. Sabemos que é de Katini apenas pela indicação de responsabilidade (“E foi assim que falou Katini Nsambe”). As palavras da personagem são trabalhadas pela narradora de maneira a causar a sensação de que ela mesma diz o que a narradora está falando. Nesse sentido, temos também um discurso indireto livre, um discurso dissimulado do outro na forma pseudo-objetiva e um híbrido estilizado, pois vemos em um só enunciado dois discursos misturados, a da narradora, que faz a introdução da cena, e a da personagem, que, falando conforme seu norte axiológico, destaca seu lugar social local. Claro que, nesse caso, a narradora é completamente solidária ao discurso do seu pai, tendo as mesmas considerações sobre a atividade de contar histórias que ele. Por isso, eles tendem à fusão, o que não ocorre no exemplo anterior, em que ela mantém certa distância.

Um último comentário em relação à mistura entre discurso indireto e contexto narrativo se faz necessário. Volóchinov (2017) distingue o discurso indireto analítico-verbal, cujo foco é a expressividade do discurso alheio, como mencionado, do discurso indireto analítico-objetual, sendo o seu destaque voltado para o conteúdo, mas acrescenta que existe uma variedade que se encontra no meio-termo entre as duas formas, o discurso indireto impressionista. Nessa situação, o narrador transmite termos e expressões originados na consciência da personagem ordenando-os conforme sua necessidade. Nesse sentido, os temas do discurso do outro citados pelo narrador trazem também a sua avaliação sobre eles, que torna instável o seu. Essa modalidade também é encontrada na narrativa. Consideremos, a seguir, alguns exemplos.

(39) Passados anos, os *intrusos* regressavam com a mesma *ameaçadora arrogância*. *Reconfirmando medos antigos*, aqueles homens cercavam a minha mãe com a *estranha embriaguez que os adolescentes sentem apenas pelo facto de serem muitos*. As *costas tensas* de Chikazi sustinham, com vigor e elegância, o carrego da água sobre a cabeça. Assim exibia a sua *dignidade* contra a ameaça

dos estranhos. Os soldados entenderam a *afronta* e sentiram, ainda mais viva, a urgência de a humilhar. De pronto derrubaram a bilha e festejaram, aos gritos, o modo como ela se quebrou de encontro ao chão. E riram-se, vendo a água encharcar o *corpo magro* daquela mulher. Depois, os militares não precisaram de esforço para lhe rasgar as vestes, havia muito transparentes e coçadas (COUTO, 2015, p. 22, grifos nossos).

(40) Os soldados VaNguni recuaram, apavorados. Aquela não era uma **simples mulher**. Era uma *noyi*, uma feiticeira. E não havia descendência mais **sinistra** que ela pudesse ter gerado. Um peixe era, para os ocupantes, um animal tabu. Ao **interdito bicho** se juntava, num único instante, a mais **grave** das impurezas: **sangue de mulher, essa sujidade que polui o Universo**. Esse óleo espesso e escuro escorreu-lhe pelas pernas até obscurecer a terra toda em volta (COUTO, 2015, p. 23, grifo do autor, negritos nossos).

(41) Entreolharam-se vazios. Fragata imitou a minha dicção, fazendo chacota dos meus *propósitos puristas*. Depois voltaram à bebida e às lamentações em voz ciciada. A um certo ponto entendi que o militar murmurava: [...] (COUTO, 2015, p. 69, grifos nossos).

(42) Naquela madrugada, durante o serviço de sentinela, Mwanatu não parou a olhar o céu. Foi quando escutou vozes femininas nas traseiras do quartel. E viu o sargento sair numa procissão de mulheres pelo escuro. Ainda pensou perseguir o *alvorçado bando*. Não podia, porém, abandonar os *deveres de sentinela* (COUTO, 2015, p. 276, grifos nossos).

(43) Mwanatu retirou-se, torcendo as mãos como se fossem panos. E o português pela primeira vez teve medo do *retardado sentinela* (COUTO, 2015, p. 295, grifos nossos).

Nos casos acima, a narradora cita no seu contexto termos e expressões (negrito) provenientes do discurso interior das personagens. Ela transmite os sentimentos e os pensamentos do outro para desmascarar os invasores provenientes de Gaza e de Portugal. Assim, é discurso da narradora, mas os temas pertencem à consciência das personagens, que são por ela trabalhados ironicamente para demonstrar sua indignação.

Agora trataremos dos gêneros intercalados, outra forma heterodiscursiva que aparece na parte de Imani de *Mulheres de cinzas*. Observamos certa variedade de gêneros, como provérbios, relato de sonhos, de lembranças, lendas, telegramas, entre outros, cujo funcionamento serve para realizar as intenções da narradora, mas que não altera a arquitetônica da obra. São gêneros cujas linguagens específicas entram na narrativa refratadas pela narradora para representar a dinâmica

regional alicerçada na tradição oral e para ajudar a configurar o texto como ficção que dialoga com a história. Tomemos alguns exemplos.

(44) Há, em Nkokolani, um provérbio que diz o seguinte: se quiseres conhecer um lugar fala com os ausentes; se quiseres conhecer uma pessoa escuta-lhes os sonhos [...] (COUTO, 2015, p. 18).

Acima, a narradora introduz na sua parte do romance um provérbio que repercute o jeito popular africano/moçambicano tradicional de considerar a vida, em que os antepassados e os sonhos têm uma simbologia importante. Aqui, esse gênero, em que não se observa uma responsabilidade para a informação, trabalha com o discurso dissimulado das comunidades locais, especialmente dos habitantes de Nkokolani, para tecer uma perspectiva própria e endógena, que difere daquela dos invasores. A linguagem do provérbio, baseada na transmissão sobretudo oral de um ditado alimentado pelo imaginário popular, entra na narrativa refratada pelas intenções da narradora, visto que não se trata de criar uma obra da qual a forma proverbial seja constitutiva, mas se apropriar dessa forma com outro propósito, no caso, o de simular o seu estilo de transmitir oralmente crenças. Assim, é possível dizer que nesse exemplo temos um skaz, isto é, a estilização de uma narrativa oral (provérbio).

O caso a seguir é curioso, já que se trata do relato (escrito) do sonho do avô de Imani.

(45) “Escreva, minha neta, escreva sobre os sonhados. Você, minha neta, perguntará: *os sonhados?* E eu respondo: *sim, os sonhados.*

“Porque eu sonho-os. Digo que os sonho e não que sonho com eles. Os soldados mortos aparecem-me todas as noites, mais despertos do que eu. Chegam-me de todas as batalhas, de todos os tempos e lugares. E depois sacodem-me com os seus braços longos para me dizerem que vieram por causa da nova guerra.

“— *Que guerra?* — pergunto-lhes a medo.

“— *Essa que está prestes a começar* — respondem os sonhados.

“Espreito para fora de casa. Mas é apenas para os distrair. Porque sabem que nada vejo para além de mim mesmo. Sou um campo esventrado, um cemitério maior que a própria terra.

“Todos estes sonhados me pesam a ponto de me afundarem o sonho. Porque viajam carregando as armas com que foram abatidos.

“— *Deem-me tréguas* — peço-lhes.

“— *Quem abriu a porta não fomos nós* — respondem eles. — *Foste tu. És tu o sonhador.*

“Aponto as paredes do meu pequeno quarto e faço-lhes ver a exiguidade do espaço: *daqui a nada já não posso albergar mais nenhum de vós.* E eles respondem: *quando isso acontecer, terás que ser tu a sair do sonho.*

“Ocorreu-me, então, chamá-los à razão. Acenei para o que estava mais perto e ainda me preparava para lhe sussurrar algo ao ouvido quando ele, perentório, clamou: *não vale a pena segredares. Aqui todos te ouvimos antes mesmo de falares.*

“— *A guerra de que falais pode demorar a acontecer* — argumentei.
 “— *Pois nesse caso dispararemos sobre ti.*
 “— *Mas eu sou o sonhador.*
 “— *Já não és mais. Agora somos nós que te sonhamos a ti.*” (COUTO, 2015, p. 111-112, grifos do autor).

Esse relato do sonho, como gênero, trazendo sua linguagem particular, da fantasia, e sendo escrito, torna-se uma parte importante na porção de Imani da obra para ressaltar a crença local de comunicação com os mortos. Não se trata de um romance em que o sonho determina a estrutura do conjunto, mas a narradora emprega a linguagem desse gênero para melhor representar a realidade que deseja compor. Aqui também essa linguagem alheia é refratada pela linguagem narrativa, não só ressignificando o gênero e apresentando-o escrito, mas colocando o sonho na boca (discurso direto) de uma personagem típica do contexto social retratado, o avô, o mais velho da aldeia. Como antes, ocorre uma estilização, mas não o skaz, e sim uma estilização parodística, já que a narradora emprega o discurso alheio, de um simulado gênero onírico, para apresentar seu ponto de vista da existência da contradição em se abordar temas e práticas do território – que exigiriam, para fazerem sentido a quem os conhece, a transmissão oral – em linguagem escrita, como vemos em “Em Escreva, minha neta, escreva sobre os sonhados. Você, minha neta, perguntará: *os sonhados?* E eu respondo: *sim, os sonhados.* Porque eu sonho-os. Digo que os sonho e não que sonho com eles”, em que o avô institui um jogo de sentido com o verbo sonhar, desafiando as leis gramaticais que regem a escrita: na forma oral, “sonhado” deixa de ser participípio e vira substantivo; e sonhar se torna verbo transitivo direto. Como dois universos distintos, o oral e o escrito, sonhar na forma oral é diferente de sonhar na forma escrita.

(46) “Meu caro Gungunhane Eu, rei grande da Província de Moçambique, mandado aqui pelo rei D. Carlos I para vir saber como estão estas coisas da guerra e mandar vir as forças de Lisboa (conforme, ao fim ao cabo, foi preciso), mando te o meu ajudante com esta carta para te dizer umas coisas e falarmos direito, para saber se afinal és ou não filho do coração do rei de Portugal. O que o rei tem feito por ti não é preciso lembrar-te porque sabes bem que se o rei não tivesse dado armas ao teu pai Muzila para bater o Mahueva não serias hoje régulo de Gaza. Tu conservas-te grande devido à amizade do rei que constantemente te dá saguatis para te mostrar que és filho direito dele. O meu grande disse-me que tu pedias licença para bater os Guambas e os Zavala, ele negou-te e eu confirmo. Não te dou licença para os bateres, se o fizeres depois te arrependerás. Quero fazer justiça, se eles te fizerem mal eu os castigarei, mando-os se for preciso para a Guiné.

Assinado: O Comissário Régio” (COUTO, 2015, p. 162).

(47) “Não podemos, em nenhuma circunstância, trocar a urgência do apoio aos chopes pela necessidade de defender Lourenço Marques. Não podemos expedir nenhum reforço para Inhambane sob pena de deixarmos desguarnecidos os territórios a sul. É possível que o Gungunhane não resista à sede de vingança contra os chopes, essa gente que tanto lhe faz resistência. Mas esse é um dano que devemos ignorar. Devemos, aliás, considerar o seguinte: se os chopes forem punidos, a culpa deve ser imputada, em primeiro lugar, a eles mesmos. Os Vátuas que descem agora com as suas mangas entendem vingar-se não de nós, portugueses — que somos seus naturais inimigos —, mas desses que são pretos como eles. São esses agravos que eles se propõem agora castigar. Não seria da nossa conveniência intervir. A ordem é, pois: deixemos que aconteça o que tem que suceder.” (COUTO, 2015, p. 197-198).

O exemplo (46) é uma carta, recebida pelo sargento Germano de Melo – mas destinada ao imperador –, de António Ennes, o comissário régio em Moçambique de 1895 a 1896. (47) é um telegrama, também do comissário, enviado aos chefes militares de Inhambane, como o sargento. Tais gêneros entram na parte de Imani do romance para corroborar a relação entre ficção e história que configura o mundo representado, da população local na época, que devia se equilibrar entre os avanços do Império de Gaza e a ocupação portuguesa. A linguagem objetiva, informativa e escrita das missivas é refratada pela narradora ao simular pela ficção um relato histórico, trazendo fatos reportados por uma figura real portuguesa participante do episódio tematizado. Nesse sentido, essa linguagem de gênero é estilizada parodisticamente, visto que, trazendo o ponto de vista e o modo português estereotipado de falar na época, gera um tom de veracidade, remetendo a uma não ficção, mas, aparecendo na narrativa de Imani, que é a voz da “estória”, é por ela desmascarada, sinalizando seu caráter ficcional.

Desse modo e com apoio de Brait (2008), para quem a ironia pode ser um princípio estruturante da quebra dos limites dos gêneros, tendo em vista que a diferenciação entre gêneros, pautada pelo seu funcionamento em determinado tempo e contexto, legitima-se pelo contrato com o leitor, notamos que na narrativa os gêneros intercalados, ao trazerem a oposição entre escrita e oralidade e ficção e não ficção, instauram uma perspectiva irônica, relativizando posicionamentos e revestindo-os de novas intenções. O leitor percebe que se trata de um relato histórico incluído em uma narrativa inventada, cujas personagens e situações surgem também inventadas. Germano de Melo, figura criada, nunca recebeu nenhuma carta ou telegrama do comissário régio; Imani, que não existiu nem existe na realidade, nunca teve acesso a nenhum documento da autoridade portuguesa.

Passamos agora para a última maneira como vemos que o heterodiscurso se instaura no romance: por meio do discurso interior da narradora, na forma de digressão, penetrado por discursos alheios. Ao longo do livro, seu relato de ações e de acontecimentos é desviado por monólogos em que ela fala, como que explicando a um possível interlocutor, de si, do momento vivido, dos seus familiares, da sua aldeia, do funcionamento local. Vejamos três momentos.

(48) Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma. Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique. A minha gente teve a ousadia de se opor à invasão dos VaNguni, esses guerreiros que vieram do sul e se instalaram como se fossem donos do universo. Diz-se em Nkokolani que o mundo é tão grande que nele não cabe dono nenhum (COUTO, 2015, p. 17).

(49) A persistência da agressão criou mudanças na nossa gente. O facto é que sempre vivêramos dispersos e entretidos em pequenos conflitos de vizinhança. Mas aquela ameaça uniu-nos numa única entidade. Tornámo-nos VaChopi, os “do arco e da flecha”. Resistimos à invasão dos VaNguni, mantivemos a nossa língua, a nossa cultura, os nossos deuses. Pagámos caro essa teimosia. O preço para Tsangatelo foi perder-se da sua própria vida (COUTO, 2015, p. 113).

(50) A maior ferida da guerra é não deixarmos nunca de buscar os corpos de quem amamos. Quem diria que eu seria uma dessas mulheres condenadas a caminhar a vida inteira entre cinzas e ruínas? (COUTO, 2015, p. 256-257).

Em (48), Imani, iniciando seu enunciado respondendo ao discurso subentendido do leitor, que, ela supõe, quer saber o motivo pelo qual ela se demora tanto nas explicações sobre si mesma, sua família, sua aldeia, suas crenças, sobre a guerra, recupera discursos anteriormente mencionados no texto, como os dos seus pais (com referência à adoção de seu nome: “Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma”), alude aos discursos de orientação geral dos seus compatriotas: simulados (“Sou negra, sou dos VaChopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique”; “esses guerreiros que vieram do sul e se instalaram como se fossem donos do universo”), e em forma indireta (“Diz-se em Nkokolani que o mundo é tão grande que nele não cabe dono nenhum”), além de também mencionar o discurso português em relação ao conflito (“A minha gente teve a ousadia de se opor à invasão dos VaNguni”).

Ao contextualizar o leitor acerca do que está falando, elucidando o seu lugar de mulher negra, VaChopi, moçambicana/africana, ela reveste esses discursos alheios com novo acento: ressaltando a identidade local, ela polemiza ironicamente com aqueles discursos pré-concebidos

que a desqualificam como pessoa (pais) e que desqualificam a sua “gente” (portugueses). Com efeito, seu discurso interior funciona não só como uma réplica ao ouvinte, para quem ela mostra seu posicionamento axiológico ao pressupor a dúvida daquele, mas também, no âmbito do livro, uma réplica ao discurso do colonizador, representado no contexto discursivo do sargento.

Em (49), ainda que não notemos, mesmo que implícito, mais claramente o interlocutor, presumimos sua presença pelo estilo explicativo do monólogo da narradora, que o coloca como uma espécie de juiz no caso em que defende o ponto de vista local, que é o seu próprio, daquele do discurso oficial português, que via na época como “teimosia” alguns grupos locais, como os VaChopi, lutarem contra as tropas do imperador. Os portugueses, o senso comum construído a partir do discurso unilateral destes, desconhecem o porquê da resistência e o preço a ser pago por ela pelos opositores, sendo preciso então que Imani, que vivenciou a situação, os aclare. Para tanto, posicionada ao lado da sua gente, como observamos a partir da primeira pessoa do plural marcada, reorienta o discurso alheio criticamente, conforme sua necessidade de apresentar ao ouvinte o seu lado da história e o de seu grupo.

O exemplo (50), por fim, trazendo novamente um ouvinte implícito a quem a narradora direciona suas palavras em busca de compreensão, expressa o seu sentimento, que é o mesmo do seu grupo, de lamentação em relação aos efeitos da guerra, como a morte e a solidão. Nesse caso, de modo a criticar o conflito armado, ela inclui em seu enunciado os discursos locais, como os ditos coletivos, que traduzem determinada forma de pensar e existir, além do discurso da mãe (“cinzas”), anteriormente mencionado no livro.

Sendo assim, foi possível perceber que, na narrativa, apesar de os discursos do outro serem praticamente sempre mediados pela narradora, que os refrata conforme suas intenções, eles ainda estabelecem certas relações dinâmicas com o contexto narrativo, de confluência e divergência, o que faz com que a voz narrativa se desloque mais ou menos para perto ou longe deles. Não se observa um alto grau de individualização do discurso alheio, visto que ele se condensa mais em ponto de vista, como vemos no funcionamento clássico do discurso reportado direto e indireto, porém é difícil não notar a expressividade alheia quando verificamos as variações dessas formas, que tendem à mistura de contextos, a qual instaura casos como ironia, estilização, paródia e até mesmo polêmica, configurando heterogeneidade e tensão. Por esse viés, podemos falar aqui de uma propensão ao estilo pictórico (VOLÓCHINOV, 2017), mas uma propensão meio movediça,

devido ao predomínio do contexto da narradora sobre o das personagens e a pouca resistência destas a ele, ainda que ela deixe ver a subjetividade das personagens a partir de seus discursos.

- **Sargento**

Partindo, então, para o contexto narrativo do sargento Germano de Melo, constata-se que temos como manifestação heterodiscursiva principal o modo como ele mobiliza vozes alheias ao narrar por cartas, um gênero que, segundo Bakhtin (2013, p. 248), pressupõe um interlocutor, levando em conta, por isso, as suas possíveis réplicas de diálogo: “Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta”.

Em seus turnos, o sargento português relata a dois outros portugueses, o conselheiro José d’Almeida, autoridade portuguesa, e, no último capítulo, o tenente Ayres de Ornelas, a quem é subordinado na hierarquia militar, aquilo que chama de “factos” sobre o que tem se passado durante a sua estada no território de Nkokolani como chefe de um posto do exército português. Eis como começa a sua primeira carta:

(1) Lourenço Marques, 21 de novembro de 1884
Excelentíssimo Senhor
Conselheiro José d’Almeida

Escreve-lhe o humilde subordinado de Vossa Excelência, sargento Germano de Melo, destacado para capitanear o posto de Nkokolani e, nessa fronteira com o inimigo Estado de Gaza, representar os interesses dos portugueses. Esta é a primeira vez que endereço um relatório a Vossa Excelência. Tratarei de o não maçar restringindo-me aos factos de que creio Vossa Excelência deve ter conhecimento (COUTO, 2015, p. 30).

Como início de uma carta, o trecho traz as características marcantes do gênero, tais como cabeçalho, vocativo e a apresentação do remetente, cujo discurso de nuance servil, muito por se tratar de uma exposição a uma autoridade, antecipa o discurso do conselheiro. Os epítetos “humilde subordinado” e “Vossa Excelência” e a menção ao desejo de não “maçar” o conselheiro com excesso de relato compõem um discurso percebido como sendo do conselheiro que o sargento emprega no seu para já se antecipar em relação ao que o outro pensa sobre ele. O narrador pressupõe no seu discurso as palavras e a consciência do outro e já lhes responde. “[...] o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele”

(BAKHTIN, 2013, p. 251). Desse ângulo, poderíamos apontar que tratamos aqui de um discurso refletido do outro, porque observamos a palavra e a consciência do narrador/autor orientando-se para a palavra e a consciência do conselheiro, demonstrando que o discurso do outro influenciou o discurso que o citou de tal maneira que já foi antecipado e respondido.

Nesse sentido, observamos duas vozes cujos acentos estão em cruzamento: o acento servil do sargento e o da autoridade superior do conselheiro. Como não há separação visível entre essas vozes, como aspas, por exemplo, identificando-se, portanto, uma bivocalidade, conseguimos notar a diferença de acentos unicamente pelo fato de as palavras do sargento se orientarem conforme o que o que o outro pensa dele, mas que também é o que ele pensa de si mesmo. O discurso do outro é subentendido, não existindo de fato, sendo que o que o sargento narra vem da sua própria consciência, ainda que projetado no outro. Para além do respeito à ordenação político-militar portuguesa, ele se vê como alguém inferior à figura superior e importante do conselheiro ao mesmo tempo que crê que este o considera assim, por isso lhe seria coerente escrever uma carta prolixa (embora diga que não fará isso) – com excesso de adjetivos e de pronomes de tratamento, além de sentenças longas com poucas pausas –, já que o outro entenderia, não esperando menos que isso.

Como Imani, o sargento foi criado pelo autor como ponto de vista especial de seu lugar social, do colonizador, do discurso oficial sobre o acontecimento histórico, para realizar o seu propósito de contar o lado português da história. O autor, ao ceder sua voz ao narrador – constituindo também um caso de *Icherzählung* (narração em primeira pessoa) – e ao empregar, portanto, a linguagem deste, que é refrata por aquele, já que se trata de literatura e não de correspondência cotidiana, busca se manter neutro, embora seja possível notar o seu tom irônico quando propõe um narrador que, sendo soldado, ainda que do exército português, teria tamanho domínio da linguagem escrita a ponto de realizar uma redação prolixa. O narrador fala a sério, mas o autor fala ironicamente por meio dele.

É um discurso escrito e refratado do sargento, projetado a interlocutores membros da gerência portuguesa em Moçambique e penetrado por outras vozes alheias, em construções diretas, indiretas e variadas, bem como, em menor medida, de gêneros intercalados. Ele, desejando se ater à objetividade dos acontecimentos e procurando garantir veracidade à contextualização histórica feita e verossimilhança a uma narrativa que trabalha a história pela ficção, tem como interlocutores duas figuras que realmente existiram e estiveram envolvidas no episódio do conflito de Gaza,

recuperando, assim, ações e circunstâncias do episódio bem como a formação discursiva portuguesa da época, o que faz em companhia de manifestações pessoais.

Nesse caso, a linguagem do gênero epistolar, da exposição escrita confessional endereçada, é aproveitada pelo autor para compor uma ficção que dialoga com a história, não alterando, portanto, a arquitetônica do romance. *Mulheres de cinzas* não é um romance epistolar, sendo que a carta é empregada estilisticamente pelo autor para, por sua forma escrita, relatar, descrever, confessar os acontecimentos, buscando manter-se mais próximo à realidade, atrelando-se aos fatos, representando a perspectiva do colonizador supostamente detentor da língua portuguesa, em contraposição à Imani, cuja narrativa, pensada para ser mais inventiva, trabalha com o universo local, da oralidade, das línguas maternas, em que o português não é bem aceito por ser considerado a língua do dominador.

O gênero epistolar, como gênero intercalado, é introduzido intencionalmente no romance e é refratado pelas intenções do autor, que o utiliza para outros fins, os seus. A ficção histórica não prevê como seu elemento estruturante e necessário a carta, sendo que este gênero, que pode servir tanto ao relato sóbrio como ao discurso pessoal, é pego de empréstimo devido aos seus traços peculiares e ressignificado no horizonte que o autor deseja.

Para tentar deixar mais claro o que dissemos, vejamos algumas ocorrências.

Da mirada confessional para o interlocutor. Aqui citamos apenas três exemplos, mas encontramos na narrativa muitos outros:

(2) Desculpe, Excelência, por este *longo e triste desfile de confissões* que são de ordem pessoal. Creio que entenderá que vejo em Vossa Excelência a figura tutelar de um pai que, confesso, sempre me faltou (COUTO, 2015, p. 37, grifos nossos).

(3) Releve, por favor, a **ousadia** destas confissões pessoais. Na verdade, levou tempo até que Imani arriscasse tocar no meu corpo. Mesmo no auge das minhas alucinações ela conservou-se distante, declamando uma estranha ladainha que literalmente dizia: *há uma sombra no português, há uma sombra nos seus olhos, há uma sombra que lhe sai do rosto, caminha pelo corpo e que lhe rouba as mãos. Vamos fazer essa sombra regressar e morrer na luz dos seus olhos*. Seria **sugestão**, mas aquele cantochão me serenou e eu voltei, aos poucos, à minha lucidez (COUTO, 2015, p. 171-171, grifos do autor, negritos nossos).

(4) Perdoe-me este **arrazoado de intimidades**. Atribua esta **ousadia** ao desamparo em que me encontro, longe de tudo e de todos. De tal modo me sinto deprimido que, nos últimos dias, passei a frequentar a arruinada igreja da aldeia. Se ali houvesse um padre nunca lá poria os pés. Talvez por se encontrar tão abandonada, deixo-me ali ficar numa longa reza sem palavras. E sabe por quem

faço essa espécie de oração? Pois peço a Deus por estes pobres indígenas. E suplico-Lhe para que sejam poupados das razias dos Vátuas (COUTO, 2015, p. 210, negritos nossos).

Em (2), observa-se que o narrador já se antecipa ao suposto discurso do interlocutor a respeito da sensação de cansaço e intimidade provocada pelo “longo” e “triste” relato anterior. Pressupondo que o outro pense que ele esteja indo longe demais na manifestação pessoal, de modo que a narrativa esteja extensiva e emotiva demais, tornando-se um “desfile de confissões”, algo que não seria esperado em uma exposição escrita a um superior, o narrador previamente se desculpa e já se justifica, esperando a empatia do interlocutor, ao aproximar deste o seu pai. A expressão “longo e triste desfile de confissões” pode ser atribuída ao possível discurso do outro, sendo antecipada pelo narrador com novo acento, de certa polêmica, já que este contesta, com ressalvas e evasivas, como desculpar-se, conjecturar (“creio que”), confessar (“confesso”) e justificar-se, que não é bem isso o que está fazendo, embora ele saiba que é.

Em (3) e (4), o narrador também já prevê a reação do outro quanto ao seu relato mais particular do que objetivo, sobre o conflito. Os termos negritados se referem ao possível discurso do interlocutor que o narrador recupera com novo acento, provocativo, para se adiantar àquilo que o outro pensa dele, que, na verdade, é o que ele pensa de si mesmo. O narrador sabe o que está empreendendo e teme que o outro também perceba, então deturpa um pouco o discurso alheio. Ressalvas e evasivas, como o emprego dos verbos relevar e perdoar e da locução adverbial enfática “na verdade”, desviam o acento alheio para aquilo que o narrador deseja que se entenda do seu discurso.

Por esse viés, vemos nesses casos um diálogo velado, um discurso bivocal de orientação variável, já que o discurso do narrador não consegue predominar, sendo que o discurso do outro resiste e mantém seu próprio acento. Temos duas vozes e duas entonações voltadas a diferentes direções, o que não permite a homogeneização narrativa. O narrador não adota a entonação alheia, necessitando contorná-la.

(5) P.S. Encorajou-me Vossa Excelência a fazer uso, na nossa correspondência, de um tom *menos formal*. Disse-me estar *fatigado de lidar com documentos oficiais, tão cansado deles como de dormir fora de casa*. Pediu-me que *redigisse cartas em lugar de relatórios e que escrevesse como um amigo*. Essas suas permissivas palavras são, para mim, uma verdadeira bênção. Assim, caro Conselheiro José d’Almeida, usarei doravante de um tom mais familiar (COUTO, 2015, p. 131, grifos nossos).

(6) Começo a concordar com Vossa Excelência *quando diz que o tratamento que lhe reservam se deve ao facto de viver com uma mulher negra*. O que lhe vale, Vossa Excelência me perdoe a sinceridade, é ter a fama e o proveito. A mim não me cabe nem uma coisa nem outra. Venha para Nkokolani, meu caro Conselheiro. Há aqui espaço de sobra para o abrigar a si e à sua negra esposa (COUTO, 2015, p. 266, grifos nossos).

Nas ocorrências acima, embora a linguagem do gênero epistolar assumida pelo contexto comentador narrativo nos leve a pensar tratar-se de bons exemplos de discurso refletido do outro, na verdade, mostra-se mais o discurso reportado indireto do conselheiro, que é empregado pelo narrador para simular o que o outro disse, já que não temos uma troca de cartas, em que veríamos uma carta específica do interlocutor; o narrador fala pelo outro. Nesse sentido, ocorre uma objetificação do discurso alheio que serve ao narrador conforme sua necessidade de expor a razão da sua subjetividade impressa na narrativa e de remeter ao seu caso amoroso com Imani. Não observamos resistência do discurso alheio, sendo que uma mesma palavra pode ser proferida pelo narrador e pelo conselheiro, como os epítetos “menos formal”, “fatigado”, “cansado” e as expressões “dormir fora de casa” e “viver com uma mulher negra”.

Na sequência, apresentamos alguns exemplos da ancoragem no contexto histórico do discurso do narrador. A história permeia praticamente toda a narrativa do sargento, que procura estabelecer a conjuntura histórico-social sob o olhar ficcional, no entanto, do meio para o fim, há uma maior tendência às divagações, devaneios e questionamentos do personagem, provavelmente devido à sua convivência com Imani e sua família e à paixão pela jovem, que lhe fazem considerar o outro universo cultural e, em certa medida, rever seus conceitos. Além disso, enquanto contextualiza historicamente o que narra e divaga, seu relato vai se cruzando com a narrativa da jovem.

(7) Cheguei a Lourenço Marques na véspera do dia em que a cidade foi atacada pelos rebeldes landins. Aconteceu de madrugada: escutaram-se tiros e, na cidade, alvoroçaram-se negros, indianos e brancos. Encontrava-me instalado na pensão de uma italiana, bem no centro do povoado. Os hóspedes bateram-me à porta do quarto exigindo-me, aos berros e aos prantos, que os defendesse à entrada da estalagem. Viram-me entrar na noite anterior, fardado e armado. Eu era um anjo tombado dos céus para os proteger (COUTO, 2015, p. 30).

(8) Permita-me Vossa Excelência dizer que, como militar, não posso ficar indiferente aos argumentos de António Enes. Na verdade, o pior modo de perder uma guerra é esperar eternamente que ela aconteça. É preciso que se diga que as nossas vitórias em Marracuene, Coolela e Magul foram um passo extraordinário na recuperação da nossa moral e na promoção da nossa imagem junto dos

indígenas. Por onde tenho passado nesta viagem para Nkokolani — jornada que relatarei mais adiante —, por muitos desses lugares deparei com inúmeros chefes locais que, depois dessas gloriosas batalhas, haviam alterado a sua lealdade. Estão, agora, conosco. Mas é preciso dizer que essa vitória foi alcançada sobre os Vátuas, que são os escravos dos Ngunis. Não foi alcançada sobre as forças do Gungunhane. Quanto a esse potentado ainda está tudo por fazer (COUTO, 2015, p. 56).

(9) Uma última palavra sobre esse grande português, esse valoroso Sanches de Miranda. Acreditam os nativos que ele seja filho de Diocleciano das Neves, o famoso *mafambatcheca* que, como Vossa Excelência bem sabe, foi um viajante e comerciante muito estimado entre os cafres e que manteve estreita amizade com o Muzila, pai do Gungunhane. Esse equívoco é tão conveniente que Sanches de Miranda sabiamente o não desmentiu. Pelo contrário, defende o nosso capitão que Diocleciano lhe fez confissões no leito de morte. E que ele, como filho diletto, prometeu a seu pobre pai que faria justiça ao legado africano e respeitaria o carinhoso cognome que lhe atribuíram os landins de *mafambatcheca*, que, na língua dos negros, significa “aquele que caminha alegremente”. Não me parece despropositada a aparência que os cafres encontram nas duas lusitanas personagens. Dei conta de que usamos todos nós o mesmo bigode e o mesmo corte de cabelo. A tal ponto que um preto me perguntou se os portugueses já nasciam assim, de bigode posto (COUTO, 2015, p. 58-59, grifos do autor).

Em (7), temos a alusão à revolta dos “landins”, como os portugueses chamavam na época os nativos de Moçambique. Os revoltosos invadiram Lourenço Marques em 1894, pegando em armas contra os portugueses, que acabaram, por superioridade militar, contendo a rebelião. Esse é o acontecimento histórico, o qual se mistura com a ficção ao ter nele incluída a tal cena da pensão, em que vemos o sargento Germano de Melo e a italiana Bianca, personagens fictícias, envolvidos no conflito.

(8) menciona a figura de António Enes, que foi o comissário régio em Moçambique durante o conflito de Gaza. Ele defendia que se resolvesse rapidamente o confronto para que Portugal de fato colocasse em prática a sua política de ocupação na região. No trecho, também observamos a referência às batalhas de Marracuene, Magul e Coolela, uma sequência de conflitos armados, ordenada por Enes, contra os nativos para alcançar e cercar as tropas do imperador. Essas batalhas culminaram na prisão do régulo, em Chaimite, em 1895. Acrescenta-se que essa “lealdade” das autoridades locais a que o sargento se refere também é registrada historicamente, sendo que, conforme Santos (2007), desde Manicusse, o primeiro governante do Império de Gaza, havia acordos de vassalagem entre os régulos e o imperador em troca de tributo, os quais, com a morte de Manicusse, foram instituídos com Portugal.

Assim, como no exemplo anterior, esses fatos aparecem imiscuídos com a ficção quando neles é inserida a participação do sargento, figura inventada, que ouve os argumentos do próprio comissário régio em um encontro com ele.

(9), por sua vez, trabalha com a figura histórica de Diocleciano Fernandes das Neves, um português que, de fato, viveu em Moçambique na época de Muzila, um pouco antes, na verdade, já no fim do reinado de seu pai, Manicusse. Como comerciante de marfim, mantinha boas relações com os régulos, tendo realmente recebido a alcunha de *mafambatcheca*. Essa apreciação possibilitou que ele intermediasse negociações com os portugueses.

No entanto, não há registro de Sanches de Miranda como filho de Diocleciano, sendo essa informação “equivocada”, inventada, portanto. Miranda existiu realmente na época, mas atuou no exército de Mouzinho de Albuquerque, oficial que capturou o imperador Ngungunyane. Assim, a possibilidade desse parentesco é um recurso utilizado no texto para incluir o sargento no evento histórico, já que ele, vivendo anos depois de Diocleciano, não poderia tê-lo conhecido.

Observe que, ainda que o narrador procure criar um relato objetivo, não deixa de ser ficção o que faz, já que fabula a história quando conecta acontecimentos e figuras reais com elementos inventados.

No caso das digressões do sargento e do cruzamento com a narrativa de Imani, poderíamos citar um número considerável de momentos, mas fiquemos com apenas estes:

(10) Descubro, enfim, meu caro Conselheiro, nestes tristes sertões uma humanidade que em mim mesmo desconhecia. Esta gente, aparentemente tão distante, tem-me dado lições que não aprenderia em nenhum outro lugar. Há umas semanas, por exemplo, compareceu perante mim um indígena de Nkokolani que havia sido chamado à administração de Zavala acusado de fugir aos impostos. O administrador ordenou a um cipaio que o açoitasse. Não seria tanto a desobediência que era preciso punir. O que não tinha perdão era a empáfia de um negro que afrontava sem medo o poderio dos portugueses. Essa foi a impressão que me ficou do relato do infeliz cafre, que ele desfiou sem lamento nem queixa (COUTO, 2015, p. 187-188).

(11) Cansado de escrever, tirei o uniforme e pendurei-o num cabide e fiquei a olhar para o fardamento como se fosse eu que estivesse ali suspenso, murcho, sem luz e sem matéria. Estranho sentimento para quem nunca foi realmente um soldado. Mas o problema, permita Vossa Excelência a ousadia, o meu problema é que nunca fui uma outra coisa, fosse ela qual fosse. Eu sou a farda vazia, pendurada num cabide que apenas as sombras vestem e despem (COUTO, 2015, p. 233).

Em (10), o narrador, ao relatar ao conselheiro a punição física a um opositor ao sistema colonial, começa a questionar esse mesmo sistema e a si mesmo, algo que realiza mais profundamente em (11), quando, certo da liberdade de falar de assuntos pessoais supostamente concedida pelo interlocutor, que constatamos pela sua antecipação evasiva (“permita Vossa Excelência a ousadia”), reflete sobre sua própria escolha pela vida militar e o que ela lhe trouxe.

Vale dizer ainda que em (10) o discurso do narrador não se correlaciona apenas com o do conselheiro, mas também com um outro tipo, o qual, segundo Bakhtin (2015) e Volóchinov (2017), podemos considerar como um discurso dissimulado de outrem, um discurso pseudo-objetivo, um discurso difuso/oculto/disperso do outro, um híbrido, já que o enunciado é seu, mas palavras como “desobediência”, “empáfia” e “poderio” poderiam ser atribuídas ao administrador ou até mesmo ao indígena, que ironicamente citaria o discurso do português (não só desse português, mas da administração portuguesa de modo geral, da qual o outro é representante) para desqualificá-lo, demonstrando sua indignação.

(12) Pois sucedeu que, no cumprimento das instruções recebidas em Lourenço Marques, demos ordem de prisão ao merceeiro. Não achámos necessidade de o algemar e, para dizer a verdade, ele não pareceu nada abatido com a notícia. Ao contrário, apresentava-se tão amparado pela nossa companhia que nem sequer inquiriu sobre os motivos das suspeitas que sobre ele recaíam. Essa ausência de estranheza era, para mim, uma prova evidente da sua admissão de culpa (COUTO, 2015, p. 101).

(13) Esta semana, magoada por lhe ter mentido, Imani virou-se contra mim e humilhou-me de forma requintada. Poupar-lhe-ei os detalhes da cena que ela provocou no posto militar. Valeu-me o lugar ser arredado dos olhares e da curiosidade da gentilha (COUTO, 2015, p. 208).

Os trechos acima trazem acontecimentos que estão escorados na narrativa de Imani. Em (12), observamos a referência ao encontro de Germano com Francelino Sardinha, o comerciante português que administrava a cantina que virará quartel sob o comando do sargento. Na narrativa de Imani, vimos Sardinha receber voz de prisão do sargento e do companheiro de viagem, Mariano Fragata, e, agora, na narrativa de Germano, conhecemos a cena sob a sua perspectiva.

O mesmo expediente notamos em (13), já que o narrador recupera o episódio em que Imani, triste e enfurecida pelo fato de ele ter mentido para ela e seus familiares sobre a garantia de proteção portuguesa contra as tropas do imperador, procura o homem no quartel e, parecendo ceder a seus avanços sexuais, o surpreende quando o deixa, sozinho, deitado no chão, humilhado pela

saliva que lhe fora cuspidada no rosto e pelo insulto que lhe fora proferido em língua materna, do qual, portanto, desconhece o significado.

Como já adiantamos, o sargento emprega também outros discursos alheios para compor sua narrativa. Na maioria, são discursos de outras personagens, nas formas, direta, indireta e variada, embora também notemos alguns outros poucos casos de gêneros intercalados, mas, claro, devido à forma epistolar, que prevê o foco narrativo em primeira pessoa e o tom confessional, e ao relato pela lembrança, da qual o narrador recorta o que quer falar, ele os intermedeia e sobre eles predomina.

Começamos pelo discurso direto, que, como o indireto, tem presença contumaz na narrativa. Ele essencialmente funciona no texto para o narrador recuperar a seu interlocutor a espontaneidade de determinado ponto de vista e maneira de falar, como a regional, e reportar em detalhes um evento acontecido, como o encontro com Sardinha, ou uma fala que considera relevante, pertencente a alguma figura histórica, como o coronel português Eduardo Galhardo, na tentativa de estabelecer, assim, um relato mais isento e objetivo. Esse tipo de discurso é encontrado sobretudo na sua forma clássica, delimitado por dois pontos, aspas, itálico, travessão ou uma combinação entre esses recursos gráficos:

(14) Nessa altura, devo dizer que o Sardinha já falava sozinho. Porque tanto eu como o Fragata nos ocupávamos em desfazer as nossas malas para delas retirarmos os pertences de que mais carecíamos. Surpreendeu-me o entusiasmo do cantineiro ao ver-me pendurar a minha espingarda num prego na parede. Em voz alta, proferiu as seguintes palavras: “*Ora ali está, naquela parede, a única língua que esta malta entende*” (COUTO, 2015, p. 103, grifos do autor).

(15) Lembro-me de, na ocasião, o amigo Fragata, vendo-me em tais cuidados, acorrer em meu socorro:

— *Não fique nesse estado, caro Germano. O nosso infeliz cantineiro não se matou apenas por ter recebido ordem de prisão. O crime de que era acusado era bem mais do que a venda de armas e de pontas de elefante aos ingleses.*

— *E que crime era esse?*

— *O de espionagem a favor dos ingleses. Assim que chegasse a Inhambane, o homem seria fuzilado. E o Sardinha sabia disso [...]* (COUTO, 2015, p. 104-105, grifos do autor).

(16) Lembro que ela me disse o seguinte: *as pálpebras são asas que nos restaram de um tempo anterior, quando fomos aves. E as pestanas são as sobreviventes plumas.* Essa é a crença da sua gente, que vive de absurdas superstições. E ela ainda reproduziu outras credências enquanto eu regressava ao meu estado normal. Disse, por exemplo, que na língua dos zulus “voar” e “sonhar” se diz com o

mesmo verbo. Espero que sim, pensei. Espero que as nossas balas capturem esses malditos Vátuas em pleno voo [...] (COUTO, 2015, p. 234, grifos nossos).

(17) O coronel chamou-me à parte e disse-me: *é bom que veja o quanto isto custa e que transmita a António Enes; para que ele saiba o quanto pelejamos para progredir no terreno*. Galhardo queria um mensageiro, um aliado na sua briga com as autoridades de Lourenço Marques. E por isso continuou repetindo: *António Enes não acredita, pensa que tenho medo, que invento desculpas*. O coronel tinha razão e era infeliz nessa sua certeza (COUTO, 2015, p. 235, grifos do autor).

(18) Não sabendo como a consolar, disse a Imani que a sua mãe um dia iria voltar. *Ela não tem que voltar*, respondeu a moça prontamente. *Ela nunca saiu daqui*. E levou-me para junto de uma termiteira, nas traseiras da sua casa. Apontou para o morro e disse: *aqui enterrámos estrelas a vida inteira. Este é o meu consolo* (COUTO, 2015, p. 286, grifos do autor).

Em (16), vemos que, diferentemente dos outros exemplos, a fala da personagem, embora citada sem destaque, como aspas, itálico ou iniciada por travessão (os grifos são nossos), é um discurso direto, haja vista o presente verbal e o emprego dos dois pontos para delimitá-la.

Notamos também na narrativa do sargento o uso da forma direta para reportar uma palavra ou expressão alheia, que viriam em itálico ou entre aspas, como vemos no exemplo (9), em que o termo local *mafambatcheca* surge em itálico e sua significação, “aquele que caminha alegremente”, entre aspas.

Na forma variável do discurso direto, é possível destacar o discurso direto preparado, embora não seja tão frequente.

(19) Disse-me a italiana — que conhece intimamente muitos dos nossos oficiais — que devo esquecer as **promessas** que me foram feitas. Porque, segundo ela, apenas na **aparência** sou um militar. Para chegar a essa certeza bastou-lhe, segundo disse, a **serenidade** do meu olhar. Descontando a leviandade deste juízo, a verdade é que Dona Bianca foi enunciando outras razões para o seu apressado parecer. Perguntou-me a quem eu respondia e tomei a liberdade de lhe dizer que o Conselheiro José d’Almeida era o superior a quem prestava contas. Ela riu-se. E depois comentou, com algum cinismo: *você nunca irá disparar um tiro. E terá sorte se não dispararem contra si!* (COUTO, 2015, p. 34-35, grifos do autor, negritos nossos).

(20) Pedi que tivesse tento na língua, pois, no dia seguinte, ele iria atravessar a aldeia dos cafres ladeado por dois cipaios armados. O merceeiro manteve a mesma arrogância e ironizou a respeito das **incongruências lusitanas**: enquanto ele recebia ordem de prisão, as autoridades portuguesas promoviam o Gungunhane a meu **superior hierárquico**. E ainda o Sardinha fez chacota do facto de o Terreiro do Paço ter nomeado o chefe dos Vátuas para coronel do nosso exército, com direito a **regalias e mordomias**. E o que a seguir revelou, confesso,

deixou-me cheio de raiva: “*Sabe como esse preto nos trata, a nós, portugueses? Trata-nos por ‘os meus machanganes brancos’.* Nós somos escravos dele, desse Gungunhane. Não passamos disso, de escravos dele...” (COUTO, 2015, p. 104, grifos do autor, negritos nossos).

Nos excertos acima, configurando uma mistura entre discurso citado e citante, o futuro discurso direto vai sendo entabulado pelo contexto narrativo. Os temas e os coloridos do discurso das personagens são antecipados pelo narrador. Desse modo, em (19) os termos em negrito poderiam vir entre aspas como sendo de Bianca, enquanto em (20) eles poderiam pertencer a Sardinha, mas não são destacados porque estão incluídos no contexto do discurso do narrador.

Tratemos agora do discurso indireto. Surgindo também como recurso para a produção de uma narrativa mais objetiva e isenta, esse tipo de discurso atende à necessidade do narrador de manter a palavra, selecionando do discurso alheio apenas aquilo que deseja relatar. No texto, o encontramos na forma clássica, com o verbo dicendi e a conjunção integrante (“que” ou “se”), e nas suas variações, com responsabilidade indeterminada, com apenas a conjunção, com verbo e conjunção elípticos. Vejamos alguns exemplos.

Da forma clássica, com o verbo dicendi e a conjunção:

(21) Quando dali tentava escapar, escondido num pequeno barco, o Ribeiro foi capturado e morto. Executaram-no em público, quebrando-lhe o pescoço. O que fizeram as autoridades portuguesas em resposta a esse ultraje? Ignoraram o assunto. O seu sucessor na governação apresentou desculpas antecipadas ao rei Zulu, *argumentando que* a colónia estava pobre e os cofres vazios de Lisboa não permitiam pagar os impostos ao imperador Zulu (COUTO, 2015, p. 82-83, grifos nossos).

(22) Ontem, por exemplo, Imani deu-me uma lição sobre os chicuembos, que são os espíritos aos quais os nativos rezam e fazem oferendas. E *explicou que*, para os chopos, existem vários tipos de espíritos. O que mais me seduziu foi um que eles chamam de “espírito majuta”. E de tal modo fiquei impressionado que acabei, naquela noite, sonhando que era um desses fantasmas [...] (COUTO, 2015, p. 170-171, grifos nossos).

(23) E *foi dizendo*, sempre em voz contida, *que* a minha mentira não era menor que a do feiticeiro que garantira imunidade contra as armas inimigas. Onde estavam, perguntou, as forças lusitanas que eu prometera? (COUTO, 2015, p. 265, grifos nossos).

(24) Não sei, a esta distância, se ela estará ainda viva. Dentro de mim ainda escuto o doce e rouco canto com que me embalava. E escuto-a na harmonia das marimbas, no silêncio espraiado da savana. Talvez sempre tenha sido apenas isso a minha mãe: uma suave voz, um ténue fio de seda suspendendo todo o peso do

universo. Era isso que deveria ter respondido a Imani quando me *perguntou se* tinha notícias da minha casa, em Portugal (COUTO, 2015, p. 315, grifos nossos).

Do emprego variável, com ou sem a conjunção e com ou sem o verbo intercalado, mas com a indicação de uma voz indeterminada:

(25) Mesmo a fechar: *disseram-me que* há em Nkokolani uma família de chopes que muito nos é aficionada e que é totalmente dedicada à nossa peleja contra o diabo do Gungunhane. *Dizem ainda que* o chefe dessa família cristã já colocou à minha disposição um filho e uma filha, ambos falantes do português e educados nos nossos preceitos lusitanos. Dou graças a Deus por essa providencial ajuda (COUTO, 2015, p. 60, grifos nossos).

(26) *Dizem alguns que* a política de diálogo denuncia o nosso medo e a nossa falta de preparação. Desconhecem esses maledicentes a capacidade bélica do Estado de Gaza. São dezenas de milhares de destemidos guerreiros, preparados e equipados a preceito para uma guerra no sertão. Não vejo senão como uma aventura temerária e votada ao fracasso um confronto aberto com as forças do Mudungazi (COUTO, 2015, p. 81, grifos nossos).

(27) Se já tinha motivos para não dormir, arranjei agora uma razão para não querer sequer adormecer: o ruído da pá rasgando o solo. A noite, *dizem*, é a porta do Inferno. As minhocas, que antes se agitavam no chão da cova, fervilham agora à entrada dessa porta. Esses vermes gigantes, de cor de carne, espantam-me o sono (COUTO, 2015, p. 236, grifo nosso).

Nesses exemplos, não sabemos ao certo de quem é o discurso citado indiretamente pelo narrador. Pela pluralização verbal, apenas sabemos ser de uma coletividade, em uma tentativa do narrador, nos parece, de introduzir um assunto, de entabular a conversa com o interlocutor, não importando quem diz, mas sim o que é dito. Desse modo, instaura-se aqui um discurso indireto indeterminado (CASTRO, 2014).

Do emprego variável, com a conjunção, estando o verbo dicendi omissivo:

(28) A noite passada esmaguei com o pesa-papéis uma dessas repugnantes aranhas. Um esguicho pastoso e fétido inundou todo o tampo da mesa, inutilizando a correspondência que ali se encontrava. O meu rosto, mãos e braços ficaram todos conspurcados por aquela peçonha esverdeada. Tive medo que o veneno fosse absorvido pela pele e se me espalhasse pelas veias. Imani diz que não devo matar os bichos. E tem uma teoria curiosa sobre os serviços que as aranhas prestam. Diz ela que as suas teias fecham as chagas do mundo. *E que* saram feridas que desconheço dentro de mim. Enfim, fantasias próprias desta gente ignorante (COUTO, 2015, p. 78, grifos nossos).

(29) Relato o que se passou nessa fatídica noite, com pormenores de uma lembrança ainda muitíssimo viva, e assim procedo com minúcia porque os diálogos ali trocados podem ser úteis para medirmos o pulso às tensões que nos separam uns dos outros, a nós, portugueses. Por exemplo, o cantineiro passou o tempo a confrontar o impassível Fragata, perguntando-lhe se ele falava alguma língua dos pretos. Queria saber se os nossos negociadores se haviam alguma vez preocupado em aprender alguma dessas línguas. *Que* ele, Sardinha, falava o dialeto dos cafres porque a vida o tinha feito aprender. *Que* não era como os “outros” que estão em África há anos e não sabem uma palavra da língua deles. Foi isso que disse o cantineiro (COUTO, 2015, p. 102, grifos nossos).

(30) Entendi a lógica das nossas autoridades. Havia que o humilhar, fazer como se faz com os elefantes na Índia quando se os quer domesticar: partir-lhes os joelhos para que os pés deixem de sonhar. E ordenou o administrador que lhe batessem, primeiro, com um cavalo-marinho. E o preto procedeu, então, a uma gentil correção: **que** ali não havia cavalos, nem marinhos nem terrestres. **E que** aquela ressequida cauda era de um bicho que dá pelo nome de *mpfufu*. Se não tínhamos nome adequado na língua portuguesa, ele sugeria que levássemos de empréstimo aquele termo do seu idioma (COUTO, 2015, p. 188, grifo do autor, negritos nossos).

Nesses casos, como nos anteriores do discurso indireto, o foco é o tema do discurso alheio, de modo que a sua expressividade não é tão destacada pelo narrador. Por esse viés, temos uma tendência na narrativa para o discurso indireto analítico-objetual (VOLÓCHINOV, 2017), já que o narrador, selecionando o que dirá ao interlocutor, preocupa-se mais em reportar o conteúdo do discurso alheio, embora às vezes deixe ver o modo como ele foi dito, como a seguir.

(31) Pela mão de Imani, a amiga Bianca regressou ao barco como se estivesse em estado catártico. A jovem preta escutara um dos soldados explicar o que se passara: um incêndio destruíra o acampamento dos portugueses, fazendo explodir as munições e afugentando a cavalaria. Esse gravíssimo fogo, disse Imani, não era nada comparado com o medo que fulgurava nos olhos dos soldados. Este era um *medo de séculos*. E confirmava em cada vulto *antiquíssimos monstros*. O fogo já se estava apagando. Mas os *monstros ainda devoravam a alma* dos jovens militares (COUTO, 2015, p. 335-336, grifos nossos).

Essa modalidade, que é bem esporádica na narrativa, poderíamos até mesmo considerar um discurso indireto impressionista (VOLÓCHINOV, 2017), já que os termos em destaque poderiam ser originados na consciência de Imani, mas o narrador que os organiza em seu contexto.

Continuando com as variações, observamos algumas ocorrências do discurso indireto elíptico (CASTRO, 2014), como a seguir. A ausência de mediação entre discurso citado e citante gera uma ambiguidade no enunciado.

(32) E disse mais o capitão Sanches de Miranda: que havia lido os relatórios sobre o ataque a Lourenço Marques e que considerava haver neles uma grande confusão. **Quem nos atacou não foram as tropas de Gungunhane. Os nossos inimigos, neste momento, são alguns chefes Tsongas. Não são os Vátuas de Gaza. Inventaram soldados de Gungunhane onde não os havia.** E Sanches de Miranda perguntava-se: por que teimamos tanto em não entender? Por que continuamos a colocar no mesmo saco aqueles que nos daria tanta vantagem dividir? (COUTO, 2015, p. 58, negritos nossos).

(33) Não entendi. O homem repetiu: *são todas iguais, em toda a parte.* Falava das estátuas. Estirava o braço na direção do monumento a D. Pedro IV. E a estranha criatura declarou então que quem ali estava representado não era o nosso rei. **Era, sim, Maximiliano I, “imperador” do México. Um português anónimo tinha comprado a estátua, que estava em saldo em Paris, uma vez que o candidato a imperador havia, entretanto, sido fuzilado mesmo antes de assumir o cargo. Poupara-se nos custos, ganhara-se nos lustros.** E reiterou o homem que as estátuas, tal como as narrativas imperiais, não diferiam umas das outras (COUTO, 2015, p. 184, grifos do autor, negritos nossos).

(34) Fragata interrompeu a leitura para me tranquilizar. **Ornelas poderia ser arrogante e ambicioso, poderia ter a mania da perseguição. Mas não era uma pessoa maldosa, capaz de me prejudicar. E havia ainda algo que eu desconhecia. Ornelas era quem recebia e dava resposta a toda a correspondência dirigida ao Conselheiro José d’Almeida. E procedia desse modo com a anuência do próprio José d’Almeida, a quem depois resumia as novidades dos diversos telegramas e missivas** (COUTO, 2015, p. 289, negritos nossos).

Nos excertos acima, as partes negritadas, ainda que no contexto narrativo, surgem como discursos alheios, dos quais o narrador se apropria apresentando-os sem mediação por conjunção ou verbo introdutor. Podemos ver que os discursos indiretos elípticos das personagens continuam de forma imediata as falas reportadas pelo narrador. Assim, sem intermediação, com o verbo introdutor ou a conjunção, o limite entre os contextos se atenua.

Importa dizer também que o foco do narrador ainda é o conteúdo do discurso alheio e não seu colorido, apesar do entrelace entre os contextos e, como em (32), termos o discurso direto (“Os nossos inimigos, neste momento, são alguns chefes Tsongas. Não são os Vátuas de Gaza”) continuando o indireto, o que, segundo Volóchinov (2017) deixaria mais clara a subjetividade do discurso alheio, o que de fato acontece, mas que não é a intenção do narrador ao propor uma narrativa preocupada com fatos e acontecimentos.

O exemplo 32, além do que vem a seguir, é o que de mais próximo do discurso indireto livre encontramos na narrativa do sargento, já que nela ocorre a predominância da delimitação formal do discurso alheio.

(35) Depois disse-me coisas que, podendo ser blasfêmias, são as mais belas heresias que alguma vez escutei. Disse-me que os mortos não andam pela Terra; *são eles que fazem a Terra andar. Com uma corda feita de areia e vento, os defuntos amarram o Sol para que não se perca no firmamento.* E disse ainda que os mortos abrem caminho às aves e às chuvas. E que tombam em cada gota de cacimbo para adubar o chão e dar de beber aos besouros (COUTO, 2015, p. 286-287, grifos nossos).

Em (35), partindo também do discurso indireto, o discurso direto de Imani surge presentificado e sem mediação, o que faz parecer que ela fala o que na verdade está sendo dito pelo narrador.

Com isso, encerramos o discurso das personagens e passamos para a observação dos gêneros intercalados incluídos nas cartas do sargento. Sem muita variedade, trata-se, sobretudo, de gêneros acessórios empregados para tornar mais histórica a narrativa, como trechos de supostas declarações e cartas de figuras históricas, como Diocleciano das Neves, Ayres de Ornelas e o rei Affonso do Congo, além da citação de simulados documentos, como o excerto da defesa do sargento – julgado por se rebelar contra a monarquia portuguesa –, buscando-se garantir o tom de verdade e de objetividade ao relato.

(36) [...] Entre os meus papéis encontrei um depoimento de Diocleciano referindo a cidade de forma muito pouco abonatória. Reproduzo apenas um excerto: “... *Lourenço Marques é composta de pouca areia e muito lodo; de quinze em quinze dias é toda coberta pelas grandes marés. As emanações pestilentas, que os infelizes habitantes dali absorvem, envenenam-lhes rapidamente os pulmões. Num espaço de três anos sucumbem duas terças partes dos europeus que para lá vão; e o resto fica de tal modo com a sua vida deteriorada, que não pode ser útil nem a si nem ao seu país*” (COUTO, 2015, p. 59-60, grifos do autor).

(37) Pela invulgaridade da sensibilidade nela expressa transcrevo uma parte da missiva de Ornelas, que escreveu para a sua mãe:

“... Quando o rei de Gaza surgiu, os regimentos de guerreiros do Gungunhane entoaram o seu canto de guerra. Nada no mundo pode dar ideia da magnificência daquele hino. A harmonia do canto, cujas notas graves e profundas, vibradas com entusiasmo por mais de seis mil bocas, fazia-nos estremecer até ao íntimo. Que majestade, que energia naquela música, ora arrastada e lenta, quase moribunda, para ressurgir triunfante num frémito de ardor, numa explosão queimante de entusiasmo! E, à medida que os regimentos, que aqui chamamos de mangas, se iam afastando, as notas graves iam dominando, ainda por largo espaço, reboando pelas encostas e entre as matas de Manjacaze! Quem seria o compositor anónimo daquela maravilha? Que alma não teria quem soube colocar em três ou quatro compassos a guerra africana na acre rudeza da sua poesia? Ainda hoje nos

ouvidos me ribomba o eco do terrível canto de guerra vátua, que tantas vezes o sentinela chope ouviu transido de terror, perdido por entre as brenhas destes matos nos quais vivo há um mês.” (COUTO, 2015, p. 169-170).

(38) [...] Recordo ter lido uma carta do rei Affonso do Congo dirigida ao rei de Portugal. Cito, sem pretensão de rigor, as palavras desse monarca preto: “Na disputa com outras nações podemos prender, podemos matar. Mas nada será nunca tão eficiente como a sedução das nossas mulheres” [...] (COUTO, 2015, p. 209).

(39) [...] Desconcertado, olhei para um jornalista que, a meu lado, a tudo isto assistia placidamente. *E você*, perguntou-me ele, *está tão ansioso por ser condenado?* Respondi que tinha crença no discurso do nosso advogado de defesa. Durante a sessão de abertura tinha anotado passagens das suas empolgantes palavras. Desdobrei um papel e li um excerto da defesa para que o meu companheiro arribasse: *“E que vos direi do aplauso do povo a estes que agora se apresentam como criminosos? Não o sabeis, por ventura? Não chegaram aos vossos ouvidos, senhores juízes, os ecos desse entusiasmo? Não é certo que as ruas e as janelas se encheram de gente, aplaudindo o desfilar dos militares revoltosos? Não é certo que a praça de D. Pedro se abria como uma manhã de jubileu, onde reinava a maior alegria no rosto de todos?”* [...] (COUTO, 2015, p. 271-272, grifos do autor).

A linguagem escrita do relato documental direto e objetivo desses gêneros de registro é refratada pelas intenções do narrador quando a utiliza para estabelecer um novo efeito de sentido, do diálogo entre ficção e história. Esses gêneros intercalados, não sendo constituintes obrigatórios da tipologia que trabalha a relação entre esses dois campos, são estilizados no texto, já que são usados como referência, estilo, espírito de gênero. São empregados justamente por aquilo que os identifica.

Falta mencionar a citação de um trecho do livro *Finis Patriae*, de Guerra Junqueiro.

(40) *Eram de rocha viva as ameias crestadas
Para gigantes e condores!
Hoje das pedras mutiladas
Fazem cascalho nas estradas
Os britadores* [...] (COUTO, 2015, p. 267, grifos do autor).

Nessa situação, parece-nos que temos uma refração das intenções do autor similar àquela do emprego do gênero epistolar como pretexto de narrativa pelo sargento, visto que o autor trabalha com a linguagem do outro, no caso aqui do gênero literário, para ironizar o narrador, que, como soldado, dificilmente seria um homem letrado, lendo autores como Guerra Junqueiro e outros que menciona, como Antero de Quental e Eça de Queirós.

Dessa maneira, foi possível perceber uma heterodiscursividade expressiva na narrativa do sargento, com o discurso refletido do outro, os discursos citados nas formas direta, indireta e variada e com os gêneros intercalados, que apresentam diferentes pontos de vista sobre sua realidade, numa tentativa de debate e questionamento. Ainda que o relato que vem da lembrança e que se faz na forma de carta, em primeira pessoa, bem como a busca pela objetividade possibilitem que o narrador mantenha a palavra, ele deve lidar também com a sombra do discurso refletido do outro.

Vale dizer, por fim, que, diferentemente da narrativa de Imani, em que praticamente não percebemos o plano do autor, já que ele fala quase que completamente por meio dela, na narrativa do sargento, ainda que ele também fale por meio dele, vemos uma distância maior do autor em relação ao narrador, como, por exemplo, quando ele o ironiza, nos momentos em que toca a questão da escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperando nossa hipótese, de que o escritor tem um estilo próprio no que tange a narradores e personagens, o qual possui caráter dialógico, visto que a dinâmica das relações dialógicas instauradas entre eles propicia o cruzamento de alteridades, podemos dizer, a partir da análise realizada de *Mulheres de cinzas*, que, de fato, as vozes que dão vida a tal romance dialogam porque estabelecem sentidos a partir da representação da heterogeneidade de um espaço em tensão e, por esse ângulo, podemos conferir ao estilo de Mia Couto o caráter dialógico.

A atmosfera conflituosa do mundo em oposição tematizado no romance possibilita o heterodiscurso, nossa categoria de análise, na medida em que o autor-criador propõe dois narradores-personagens, com linguagens e pontos de vista diferentes, que com outras vozes dialogam, para revisar a história e o discurso oficial por meio da ficção. Colonizado e colonizador, oralidade e escrita, fantasia e objetividade, ficção e realidade/história se entrelaçam, sobretudo, pelos paratextos, discursos das personagens e gêneros intercalados, manifestações heterodiscursivas que possibilitam a expressão da diversidade e da contradição.

O autor-criador, que, nos paratextos, se enuncia pelos discursos alheios que escolhe para empregar, indicando, assim, ao leitor seu propósito para obra, de questionar os acontecimentos e resistir à verdade acabada por meio da ficção, cede, na narrativa, a voz aos narradores-personagens, buscando permanecer neutro. Ele, pela proximidade ideológica e linguagem (literária) com Imani, quase com ela se funde, deixando-a falar sem interferência, de modo a contar o seu lado da história, valorizando a heterogeneidade moçambicana/africana. Ela, sendo criada por ele como ponto de vista específico que pode substituir sua voz, é a via admissível pela qual ele pode falar mantendo o acabamento literário.

No caso do sargento, este também substitui o autor, de maneira a contar o lado do colonizador, porém, devido à diferença de orientação axiológica e linguagem entre os dois, o autor, ainda que se mantenha mais distante nesse caso, se permite certa interferência na narrativa, como vemos nas suas interposições irônicas acerca da capacidade intelectual do soldado português de saber mais coisas, como a língua e a literatura de seu país, que apenas guerrear por ele.

Os narradores, tendo assumido o compromisso de narrar, o fazem mobilizando outras vozes e linguagens, como de outras personagens e de gêneros intercalados. No caso da narrativa de Imani, ela, como narradora-personagem que conta o passado, faz uma seleção daqueles discursos que lhe

permitem estabelecer uma narrativa mais apurada do funcionamento do seu universo sociocultural, balizado pela tradição oral, e do que viveu durante a guerra entre Portugal e o Estado de Gaza. Nesse sentido, recupera, com as epígrafes, o discurso conhecido do colonizador de modo a refutá-lo e sinaliza a função social da ficção de interpretar a realidade, o que o romance em questão faz de fato, além de contrastar os discursos de membros de sua família e aldeia com os dos portugueses, demonstrando as diferenças na forma de pensar, falar, existir de ambos. Assim, apesar de seu contexto predominar, penetrando o contexto alheio com seus acentos, a mistura de contextos que se verifica em certos momentos permite que notemos o cruzamento de ideias e linguagens.

A narrativa do sargento Germano de Melo, por sua vez, procurando manter-se mais atrelada ao relato histórico, emprega a linguagem escrita confessional endereçada da carta para tratar dos fatos pela perspectiva do colonizador, em detrimento da narrativa de Imani, que, pensada para ser mais literária e inventiva, consegue elaborar melhor os temas do território colonizado. O sargento tem como interlocutores duas autoridades portuguesas, o que contribui para a objetividade do seu relato, embora igualmente notemos de sua parte um apelo subjetivo, ao também utilizar as cartas para realizar manifestações pessoais.

Por esse viés, o discurso refletido do outro que tal gênero permite, que influencia intimamente o discurso do narrador, o qual o antecipa e lhe responde, além dos discursos citados nas formas direta, indireta e variada e os outros gêneros intercalados ao mesmo tempo que servem à tentativa de isenção e imparcialidade do narrador em relação aos acontecimentos acabam por apontar para a tensão, ao apresentarem diferentes perspectivas sobre a realidade. O narrador procura manter o controle da narrativa, por meio do seu relato que vem da lembrança e que se faz na forma de carta, em primeira pessoa, de uma perspectiva particular, e pelo emprego refratado desse gênero conforme seu propósito de fazer dialogar ficção e história, mas precisa equilibrar essa intenção com o ativismo da palavra do outro, algo que não encontramos na narrativa da jovem moçambicana.

Assim, respondendo às nossas perguntas de pesquisa, temos que o estilo dialógico de Mia Couto compreendido a partir de *Mulheres de cinzas* se estabelece por essa pluralidade discursiva que busca dar conta de uma realidade em conflito. No romance, o escritor coloca em intersecção diferentes vozes, em linguagem e perspectiva, desafiando o discurso dominante oficial ao dar espaço aos moçambicanos colonizados para falarem e contarem como suas histórias enfrentaram e ainda enfrentam a história. O heterodiscurso – como os paratextos, por onde o autor se deixa ver e

indica seu projeto discursivo; os discursos das personagens, por meio dos quais ele tenta libertar-se de si mesmo, ao ceder a palavra aos narradores para conduzirem a obra, procurando manter-se de canto, pouco interferindo; e os gêneros intercalados, tais quais a epígrafe e a carta, com suas linguagens e funcionamentos específicos que permitem uma variedade de mobilizações, como as necessárias à narradora para introduzir e criticar o tema do colonialismo português e tematizar o papel da ficção, quanto ao narrador para estabelecer um relato isento verossímil –, enquanto recurso romanesco descentralizador e, portanto, responsável pela representação da contradição humana nesse gênero, é o meio por onde a convulsionada realidade moçambicana adentra a obra.

Mia Couto, ao trazer para seu enunciado as diferentes vozes que configuram o universo dialético moçambicano, deixa ver seu modo crítico, mas solidário, de observar o seu entorno, do reconhecimento das inúmeras possibilidades que o encontro com o outro pode oferecer.

No que concerne aos objetivos propostos para o trabalho, acreditamos que eles foram cumpridos, já que, com o emprego da teoria bakhtiniana para a realização da análise do romance abordado, confirmamos nossa hipótese acerca do estilo dialógico de Mia Couto, identificando as principais manifestações discursivas da obra, acima apontadas, verificando que elas instauram relações dialógicas ao representarem uma luta entre narrativas, discursos, linguagens e horizontes e observando que essas relações, traduzindo o sentimento de inquietação do escritor diante da realidade, constituem o modo como ele a enfrenta, sua singularidade, seu estilo, portanto.

Ainda, é preciso acrescentar, em defesa da relação entre ficção e história que temos apontado como projeto discursivo de *Mulheres de cinzas*, que essa obra, proposta, na atualidade, pelo escritor para dialogar mais fortemente com a história, realmente se mostra intensamente histórica, na medida em que trabalha com mais elementos da história, como a menção a momentos específicos do conflito e a inclusão de personagens reais, que são cuidadosamente costurados com a ficção. Entretanto, para além disso, por causa disso ou por meio disso, não deixa de ser um romance social, que resgata o passado para a melhor compreensão do presente e a projeção do futuro.

Finalmente, convém esclarecer que tal enunciado, a despeito da sua dialogicidade interna, ao abrigar vozes sociais em cruzamento produzindo sentidos, não é polifônico, na concepção bakhtiniana, visto que essas vozes atuam na direção de que o autor/narrador precisa, não estabelecendo posicionamentos independentes. Na obra analisada, temos uma multidiscursividade que busca dar conta de um universo heterogêneo, o que nos leva a considerá-la dialógica, mas não

notamos o comportamento vocal plenivalente teorizado por Bakhtin a partir das obras de Dostoiévski. Entendemos que a predominância da voz do autor/narrador sobre as demais não complexifica o dialogismo presente no texto em foco, mas também não desfaz a luta entre posicionamentos nele observada e é nesse sentido, portanto, que o consideramos dialógico, mas não polifônico.

Resta dizer que esta jornada não acaba aqui, dado que, e uma vez mais recorrendo ao pensamento bakhtiniano, não pode ser e não é a última palavra, estando, portanto, aberta para novas leituras, sentidos, diálogos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 95-114.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. revista. Prefácio e introdução: Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Introdução e tradução: Paulo Bezerra. Prefácio: Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. xxxiii-xxxiv. [1919].

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa: Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 1-192. [1924-27].

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. [1920-24].

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. revista. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. [2. ed. ref. 1963].

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 7. ed. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec Editora, 2014. p. 13-70. [1923-24].

_____. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015. [1934-35].

_____. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016a. [1952-53].

_____. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016b. p. 71-107. [1959-61].

_____. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: _____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-19. [1970].

_____. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. O romance como gênero literário. In: _____. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 65-111. [1941].

BASTOS, N. B.; BRITO, R. H. P. de. Mia Couto: “Somando colorações” no vocabulário da lusofonia. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 28, p. 143-157, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26080/18672>. Acesso em: jan. 2022.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra. Organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-16.

_____. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 191-200.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. Estilo. In: _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 79-102.

_____. Discursos de resistência: do paratexto ao texto. Ou vice-versa? *Alfa*, São Paulo, v. 63, n. 2, p. 243-263, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/11452>. Acesso em: jan. 2022.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. Marxismo e filosofia da linguagem: a recepção de Bakhtin e o Círculo no Brasil. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 33-63, abril/jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/44560>. Acesso em: jan. 2022.

BRANDIST, C. *Repensando o círculo de Bakhtin: novas perspectivas na história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2012.

CABAÇO, J. L. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. 9. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. [1991].

CASTRO, G. de. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre Infância e São Bernardo*. Chapecó: Argos, 2014.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Tradução: J. Guinsburg. 1. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2019. [1984].

COUTO, M. *As areias do imperador: mulheres de cinzas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. v. 1.

DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. O estilo e o ator da enunciação: Greimas na contemporaneidade. *Estudos semióticos*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 117-132, mar. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144315>. Acesso em: mar. 2021.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Parábola, 2016.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. 1. ed. 5. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 95-111.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011. Versão ePUB 2.0.1

_____. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 161-193.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

GENETTE, G. *Figuras III*. Tradução: Ana Alencar. São Paulo: Estação liberdade, 2017.

_____. *Paratextos editoriais*. 2. ed. rev. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2018. [1987]. Artes do livro, 7.

GÓGOL, N. *O capote*. Adaptação de Gian Danton. eLivros. [18--]. Disponível em: [https://elivros.love/ler-online/baixar-o-capote-nikolai-gogol-epub-pdf-mobi-ou-ler-online#epubcfi\(/6/4\[OdinRight\]!/4/2/1:0\)](https://elivros.love/ler-online/baixar-o-capote-nikolai-gogol-epub-pdf-mobi-ou-ler-online#epubcfi(/6/4[OdinRight]!/4/2/1:0)) Acesso em: maio 2021.

GRILLO, S. V. de C. *Divulgação científica: linguagens, esferas e gêneros*. Tese (Livre-docência na área de Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Marxismo e filosofia da linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e início do XX. In: VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório: Sheila Grilo. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-79.

_____. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p. 133-160.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010.

LÉRICO, C. C. *A literatura e a concepção de identidade em Estórias Abensonhadas de Mia Couto e Rio dos bons sinais de Nelson Saúte*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MACHADO, I. Refrações do discurso citado como episteme discursiva na criatividade verbal *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 15, n. 1, 154-179, jan./mar. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/43943/30215>. Acesso em: jan. 2021.

MAGALHÃES, A. S.; KOGAWA, J. *Pensadores da análise do discurso: uma introdução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

MATA, I. Prefácio. In: FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 7-10.

MATEUS, S. *Introdução à retórica no século XXI*. Covilhã: LabCom.IFP, 2018.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012. [1928].

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

NOA, F. *Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios*. 1. reimp. São Paulo: Editora Kapulana, 2018. (Série Ciências e Artes). [1. ed. 2017].

PANKHURST, R. K. P. A Etiópia e a Somália (Com algumas notas sobre a história da Somália fornecidas por L.V. Cassanelli). In: ADE AJAYI, J. F. (Ed.). *História geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*. Brasília: Unesco, 2010. p. 435-476.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. 2. ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SANTOS, G. A. dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SECCO, C. L. T. *A magia das letras africanas: Angola e Moçambique – Ensaios*. 1. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Editora Kapulana, 2021. (Série Ciências e Artes).

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018a. p. 11-36.

_____. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2018b. p. 103-121.

SOUZA, G. T. *A construção da metalinguística (fragmentos de uma ciência da linguagem na obra de Bakhtin e seu círculo)*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, E. de A. O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. *Navegações*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 57-63, jan./jun. 2015. Disponível em: https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/docs%202018_19/Eduardo%20Teixeira%20-%20O%20proverbio%20nas%20estorias%20de%20Guimaraes%20Rosa%20e%20Mia%20Couto.pdf. Acesso em: 29 maio 2022.

TRINGALI, D. *A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa, 2014.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório: Sheila Grilo. São Paulo: Editora 34, 2017. [1929].

_____. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: _____. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 109-146. [1926].

WEINHARDT, M. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: UEPG, 2015.