

DIALOGISMO E NEGOCIAÇÕES DISCURSIVAS NA TEORIA DO ROMANCE
DE MIKHAIL BAKHTIN

Silvana Oliveira (UEPG/UERJ¹)

RESUMO: Este artigo se propõe a debater a noção conceitual de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, e suas implicações na definição do gênero romanesco. A teorização de Bakhtin sobre o romance apresenta esse gênero literário como a potencialização dos vários usos da língua, ou gêneros discursivos, articulados em uma arquitetura formal engendrada pela consciência do autor criador. Suas proposições sobre esse tema foram elaboradas entre 1930 e 1960 e afastam o romance daquilo que tradicionalmente o associa a um “uso especial da linguagem”. Ao estabelecer uma genealogia prosaica e uma realização linguisticamente motivada para o romance, Bakhtin problematiza a noção de literário, pois coloca em foco os efeitos da combinação de discursos em uso de que se aproveita o romance em sua realização. A hipótese aqui é a de que o romance, como modalidade narrativa moderna, sustenta sua realização na tomada dos efeitos dos múltiplos discursos sociais no mundo da linguagem, figurando a realidade por meio da linguagem que a expressa, com suas tensões, contradições e múltiplos cruzamentos de sentido; dessa forma Bakhtin nos aponta um caminho por meio do qual a representação mimética da realidade dá lugar a uma realização mais complexa, na qual a personagem e o mundo evocados são dados pelo funcionamento da linguagem posta em ação, dialogicamente, com a sugestão permanente da atuação responsiva do leitor. Com vistas ao aprofundamento dessa reflexão, propomos, ao final dessa apresentação, uma anotação especulativa sobre dialogismo e polifonia no romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Mikhail Bakhtin – Dialogismo - Romance

¹ O vínculo com a UERJ se justifica em função da Pesquisa de Pós-Doutoramento que comecei a realizar em março de 2015, como bolsista da FAPERJ, sob a supervisão do Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha).

A produção de Bakhtin é múltipla e reconhecer esse aspecto de seus textos nos libera de tentar impor ao conjunto de sua obra uma unidade artificial que ela não tem. A multiplicidade de suas posições, temas e interesses já deu lugar a variadas polêmicas, inclusive quanto à autoria de textos importantes no rol da sua bibliografia. Diante das polêmicas e debates que a sua produção suscita e sem a pretensão de impingir uma falsa unidade a ela, é preciso estabelecer caminhos para a compreensão do todo, mesmo que seja pelo apontamento das mudanças de posição e rumos do seu pensamento, como já afirma Todorov no prefácio da edição francesa da coletânea de textos reunidos em *Estética e Criação Verbal*, de 1979.

Um caminho promissor e capaz de revelar o percurso crítico do pensamento do autor é o tema da relação entre o criador e os seres criados, recorrente em sua produção desde os escritos de 1920 até a teoria do romance, da década de 60. Inicialmente, em seus primeiros textos, Bakhtin reconhece, quase como norma, a necessidade de haver um excedente de visão que torne possível a atribuição de sentido a uma vida; o excedente de visão só pode vir de uma posição exterior, portanto o outro é que pode dar sentido a uma existência, sempre de fora, pelo princípio de “exotopia”, como o chama Bakhtin.

O sentido atribuído a uma vida pelo outro que a observa de fora é condição para a relação ética de responsabilidade entre o eu e o outro e é também a condição para que esta vida se torne ingrediente possível para a construção estética. Nas palavras de Todorov, para o Bakhtin deste período “A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido” (Apud: Bakhtin, 2010, p. XIX).

Como se vê, essa abordagem estabelece a superioridade do olhar exterior sobre o outro, tornando-o objeto de um movimento de atribuição de sentido. Esse pensamento não deve ser simplificado, é claro, e voltaremos a ele mais adiante, pois Bakhtin, já de início, entende que a atribuição de sentido possível a uma vida pelo olhar exterior deve

ser mediada constantemente pela compreensão necessária da relação entre o “eu” e o “outro”. O compromisso de reconhecer o lugar de onde olho e o horizonte que abarca o outro no meu campo de visão é um ato de responsabilidade para a compreensão do ponto em que o eu e o outro se encontram para fazer sentido. Nisso, a nosso ver, está contida a base do pensamento dialógico de Bakhtin. O excedente de visão sobre o outro não deve ser tomado como uma premissa abstrata, ele é sempre dado pela compreensão do lugar que se ocupa no ato de observação, compreensão e dicção do outro.

Essa perspectiva para a criação estética na produção de Bakhtin sofrerá uma reviravolta chamada Dostoiévski. No texto “O autor e a personagem”, originalmente de 1919/1920 (Bakhtin, 2010), no qual a posição do excedente de visão para a criação estética é desenvolvida, Bakhtin aponta Dostoiévski como sendo um contra-exemplo, uma excrescência criativa, uma vez que nos romances do autor não há excedente de visão e a voz do autor-criador se mistura, sem hierarquia, à voz das personagens.

Bakhtin reconhecerá, a partir dos seus escritos de 1929, que a obra de Dostoiévski coloca a personagem criada em pé de igualdade com o autor, na medida em que sua voz expõe ideias que podem ser contrapostas dialogicamente à voz do autor no processo de leitura do texto. Trata-se de reconhecer uma arquitetura romanesca capaz de prever a existência de vozes concomitantes em relações do tipo “eu-tu” e não mais “eu-isso”. Com Dostoiévski, Bakhtin revê a superioridade do autor criador em relação às personagens criadas e inicia a reflexão para a sua teoria do romance.

Arriscamos dizer que na proposição do excedente de visão responsável desenvolvido por Bakhtin no momento anterior de sua produção já estava prevista esta reviravolta, pois se o sujeito que goza do excedente de visão sobre o outro assume o compromisso de identificar, medir e compreender a sua distância em relação ao outro ao qual atribui sentido, esse sujeito já antevê, em um devir discursivo, a voz do outro sobre si, na relação dialógica pela qual a linguagem se faz humana.

Bakhtin dá o nome de polifonia à igualdade de valor e tom nas vozes do autor e das personagens na arquitetura do romance.

Longe de defender um relativismo absoluto na apresentação das ideias na composição das vozes do romance, Bakhtin coloca o romance não mais como o meio pelo qual a realidade da vida seria representada; na perspectiva polifônica o que temos é a realidade da linguagem revelada por meio da composição de uma narrativa em que as vozes sejam figuradas de modo a expressar a realidade de uma língua em uso. Assim, cada fala, cada processo enunciativo acontecerá numa perspectiva de verossimilhança radical em que os elementos de uma realidade linguística efetiva sejam considerados pelo autor, incluídos aí as relações de poder, os lugares de discurso, as pretensões enunciativas dos variados grupos sociais, entre outros elementos a serem considerados quando concebemos a ideia de discurso como um fato social.

Parte importante do trabalho do autor-criador torna-se formal, na medida em que sua preocupação no engendramento da narrativa configura-se prioritariamente como o de compor diálogos e vozes que figurem o mais coerentemente possível a linguagem em uso. O aspecto da verossimilhança aqui tratada não tem a ver diretamente com a preocupação de representar uma experiência real, e sim figurar o modo pelo qual uma experiência é vivida na linguagem. Equivale então a indagar: com que palavras, em que tom e por meio de que dinâmicas discursivas a personagem vive e expressa determinada experiência?

Bakhtin afirma, ainda, na sua exploração dos gêneros discursivos, que há uma língua para cada hora do dia (BAKHTIN, 1998, p. 82). O romance, então, necessita captar qual a língua a ser utilizada por uma personagem no momento em que acorda e senta-se para tomar o café da manhã com a sua família, por exemplo. Ou, para pensar em um romance emblemático da literatura brasileira, poderíamos perguntar com que palavras, em que tom, uma personagem se dirigiria a um quase desconhecido para fazer o relato de episódios já vividos, mas nunca compreendidos integralmente no curso de sua vida. Falamos de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, no qual o narrador Riobaldo, traz, em primeira pessoa, a polifonia de vozes que compõem o sertão da sua juventude e o sertão do tempo da enunciação. Voltaremos à hipótese da polifonia roseana ao fim deste artigo.

Ao conceber o autor-criador como aquele que abdica do excedente de visão e coloca-se como participante do jogo discursivo em que as várias vozes estão em disputa, Bakhtin coloca em segundo plano a busca pela especificidade literária; suas preocupações como teórico estão centradas nos laços existentes entre literatura e cultura. Nas palavras de Todorov:

Daí seu interesse pelos “gêneros primários”, isto é, as formas de conversação, de discurso político, de trocas mais ou menos regulamentadas. Mais do que “construção” ou “arquitetônica” a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros; ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos “métodos” formalistas, mas no sentido de um pertencer à história da cultura (TODOROV, Apud Bakhtin, 2010, XXX).

Dessa concepção de literatura associada à língua viva nasce a sua teoria do romance, toda ela profundamente motivada pela compreensão dialógica dos fenômenos da linguagem.

Antes de darmos continuidade à abordagem da teoria do romance de Bakhtin, seria adequada uma referência ao texto *Para uma filosofia do ato responsável*, publicado em inglês pela primeira vez em 1990, depois do trabalho acurado de recuperação e tradução de Vadim Liapunov. A produção do texto data de 1919-1920.

Neste texto, o interesse de Bakhtin é refletir sobre a imediaticidade do ato e o seu momento posterior, ou seja, o pensamento sobre a experiência. Investigar e refletir como o ato é sentido de dentro da máxima singularidade de uma existência revela o interesse profundo do teórico na relação ética entre ação e pensamento. O texto busca compreender a diferença entre o que é o “agora” e o que é o “depois de agora” na relação que o ser forma entre esses momentos em toda a singularidade do seu lugar único na existência. Equivaleria a dizer, em termos éticos: como eu suporto pensar sobre os meus atos? Ou ainda: Como é possível para mim pensar sobre os meus atos? Ou ainda mais radicalmente: Posso viver com os atos que pratico?

Em termos estéticos, diríamos: Podem as duas ordens – a da experiência e a da representação da experiência – serem colocadas juntas, uma vez que a pretensão de “tocar a experiência” só pode se realizar dentro dos limites da linguagem utilizada?

Ao separar o mundo da experiência do mundo da cultura, Bakhtin nos aponta a diferença entre a ação e a representação/reflexão sobre ela e enfatiza a linguagem como o motor máximo da dinâmica civilizatória que coloca os povos para pensarem e erigirem a sua cultura, seus códigos de conduta, no processo de compreensão e significação dos seus atos.

O Ser evento único que sou pode compreender um objeto e pensá-lo eticamente, e ainda mais, representá-lo esteticamente, desde que se compreenda a relação entre mim – o ser evento único que sou – e o objeto, que nessa dinâmica deixa de ser objeto, pois a compreensão dessa relação implica em compreender minha responsabilidade em relação a ele no evento único do Ser, constituído por mim, minhas ações e as relações vividas com os demais entes/sujeitos no jogo do mundo. Trata-se de reconhecer a minha participação responsável no evento único do Ser que sou. Não como uma abstração, mas como uma concretização de ações efetivamente vividas.

Da concepção do ato responsável como o resultado do afastamento espaço-temporal em relação ao evento vivido nasce o conceito de exotopia, já mencionado aqui, por meio do qual é possível ao sujeito o gozo do excedente de visão sobre o outro. O excedente de visão proporciona a possibilidade de acabamento estético, ou seja, o outro, a sua vida, o horizonte que o conforma pode ser significado no olhar alheio, pelo privilégio dado pela posição de observação.

Lembremos, no entanto, que a posição de observação exotópica, como a pensa Bakhtin, está determinada pelo compromisso do observador em compreender o ponto em que o ente observado e a sua própria visão se tocam significativamente. A aparente passividade do outro observado é substituída pela atividade prevista entre o que o outro significa, e no que ele afeta aquele que o observa. Daí também decorre uma outra concepção bakhtiniana muito importante para a compreensão do dialogismo: a da

resposta antecipada. Ao compreender meu lugar de observação em relação ao outro observado, a minha dicção do outro será também afetada pela resposta antecipada que sou capaz de inferir na expressão futura do outro.

A mudança de abordagem do fenômeno criativo a partir das leituras de Dostoiévski faz com Bakhtin substitua a posição privilegiada do autor e suas ideias pela perspectiva polifônica das muitas vozes que constroem o discurso sem que haja uma hierarquia propriamente entre elas. Essa noção de pluralidade discursiva é o que norteia o seu pensamento a partir daí, na medida em que o romance é compreendido pelo teórico como o campo enunciativo em que a linguagem viva é figurada de modo a que os processos de elaboração discursiva sejam explicitados, não analiticamente, mas figurativamente, em uma perspectiva que coloca o leitor em situação privilegiada, já que a ele é dada a possibilidade de acabamento dos eventos de que participam as muitas vozes em plena efervescência enunciativa.

Se compreendermos bem a proposição ética apresentada no texto *Para uma filosofia do ato*, poderemos também associar o romance à possibilidade do sujeito, neste caso o autor criador, formalizar e organizar as vozes do seu texto de modo a apresentar as falas de seus personagens como sendo a produção dos enunciados no “agora” da experiência, antes do processo de elaboração e reflexão ética “depois de agora”. É necessário, então, uma realização formal consciente que dê conta da expressão da vida em estado bruto, no calor da sua realização no aqui agora dos eventos.

Embora a polifonia preveja a igualdade de posições enunciativas entre autor e personagens, não podemos esquecer que o projeto formal da polifonia exige a consciência criativa em relação ao funcionamento da linguagem e às intenções de figurá-la o mais coerentemente possível. A afirmação de que no romance polifônico todas as vozes estão em um plano de igualdade, sem que haja privilégio de tom ou lugar para nenhuma delas, nem mesmo para a voz autoral, exige que a compreensão das relações entre discurso e objeto se dê em termos dialógicos. Nas palavras de Bakhtin:

... todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível,

frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo de mútua interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente (BAKHTIN, 1998, p. 86).

Trata-se, então, de pensar o romance não como representação de ações praticadas por um grupo de personagens, mas como a “encenação” das disputas discursivas que têm lugar no momento em que um enunciado é proferido:

Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamento e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (Idem).

Para Bakhtin, a atmosfera do romance não permite que uma voz autoral assumida uma intencionalidade direta e espontânea. Todas as vozes, no ambiente prosaico do romance, terão que se haver com esse meio tenso, plural, contraditório e prenhe de sentidos em que circulam os enunciados da linguagem em uso. Bakhtin chama a isso de “imagem dialogizante”, característica primeira do romance, no sentido em que é nesta modalidade narrativa que as figurações da linguagem obedecem ao princípio dialógico pelo qual ela se realiza nas situações reais de uso.

Voltemos agora ao exemplo roseano: Ao nos apresentar um narrador em primeira pessoa, capaz de trazer para o processo de dicção de sua vida todas as perguntas que lhe foram feitas ao longo do seu percurso, Guimarães Rosa nos oferece um campo de tensões discursivas ao qual arriscamos chamar de polifônico. A condição existencial de Riobaldo é marcada pela insuficiência da sua palavra individual e no reconhecimento da necessária interlocução; seja essa do processo enunciativo, em que o ouvinte está diante dele; seja aquela interlocução permanente com os companheiros de sua vida, cujas vozes Riobaldo recupera incessantemente, na dinâmica especulativa do relato. Para dar andamento a essa reflexão, lembro o que diz João Cezar de Castro Rocha sobre Grande Sertão: Veredas:

... o universo roseano revela à exaustão a incapacidade de a linguagem esgotar a complexidade do mundo, pois as questões ‘primeiras’ da existência não encontram

resposta. No Grande Sertão, ‘tudo é e não é’, inclusive a própria linguagem, bem entendido. Em sua história, portanto, Rosa aproveita as fundamentais inovações linguísticas do romance moderno, sem abrir mão da figura do narrador convencional, tal como definida por Walter Benjamin (ROCHA, 2015, p. 261-262).

Na ausência de uma palavra definitiva, a ser enunciada pelo narrador, ficamos com “nonada”, com a interlocução, com a diversidade de vozes que Riobaldo é capaz de evocar na composição da sua “matéria vertente”. Reconhecemos, então, a possibilidade de articulação das duas possibilidades de relato – a narrativa tradicional e o romance, conforme os compreende Walter Benjamin, no ensaio já anotado por Castro Rocha. Riobaldo, preso à necessidade de rememorar a experiência de sua vida, faz o relato a um desconhecido. O pretenso saber de seu ouvinte poderá ajudá-lo na busca de compreensão sobre o que passou. Lembremos que Riobaldo prepara o relato dos eventos mais significativos de sua vida com a narrativa prévia de “estórias” ouvidas de outras pessoas. Nessas pequenas estórias ele alcança a compreensão possível dos outros homens, pois *produz*, a partir de uma seleção ativa, mesmo que temporária e reversível, noções de verdade para dar conta da experiência do perigo, do medo, do bem e do mal.

Neste sentido é possível pensar que Riobaldo compartilha da experiência daqueles que estão presentes nas suas estórias pela apropriação de suas vozes e é só a partir da tomada dessas diversas vozes que ele se torna apto a compor o relato de sua vida, na dinâmica polifônica defendida por Bakhtin para o discurso romanescos.

Quando se inicia a narrativa, o narrador se refere apenas a casos de que teve notícia, às vezes refere-se a episódios esparsos da sua própria vida, sem ainda tratá-la num relato próprio. Mas, como um sortilégio, a lembrança de Diadorim vai se interpondo, caindo como uma neblina sobre o narrador e então o relato sobre si mesmo começa *in media res*, quando já está sob as ordens de Medeiro Vaz até o retorno de Zé Bebelo. O narrador parece querer parar aí, mas não é mais possível; a volta sobre a própria história o toma completamente e ele decide ir até o começo, até o Menino, na travessia do rio, metáfora clara do abandono da infância e estreia no perigo.

A primeira das estórias contadas por Riobaldo é recolhida no tempo presente do discurso e é uma síntese da dúvida vivida ao longo da existência do narrador:

agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir - normal, a cavalo, dum dia-e-meio - ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! (ROSA, 1975, p. 10).

Essa estória, chegada aos ouvidos de Riobaldo antes mesmo do viajante-interlocutor, faz com que ele indague se, por ventura, este moço que passou pelo Andrequicé não é o seu ouvinte atento. A especulação do povo miúdo sobre a passagem do demônio por aquelas paragens passa a ser também uma especulação do leitor. A quem Riobaldo está fazendo o seu relato?

Dúvida posta, a próxima estória é a de Aleixo, questionamento da lógica da punição ao mal gratuito – *“vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão”* (Ibid., p. 12). Aleixo, assassino de um velhinho que passa por sua morada, tem o castigo na cegueira dos quatro filhos – *“uma escadinha – três meninos e uma menina – todos cegados”* (Ibid., p. 13). Riobaldo, entretanto, contesta a justiça desta punição, pois assim então os filhos são responsáveis pelo mal cometido pelo pai? O kardecismo do Compadre Quelemén é uma tentativa de pôr ordem na justiça e injustiça do mundo. Mas, no decorrer da narrativa, as estórias de Riobaldo vão mostrando que o mal que está dentro de um homem é o mal que está dentro de todos os homens.

Na estória de Aleixo várias vozes refletem pontos de vista e ideias de justiça que poderiam dar uma resposta aos eventos, no entanto todas elas, desde a do senso de justiça popular do “olho por olho, dente por dente” até a do “kardecismo” do Compadre Quelemén tem o mesmo status de verdade possível; assim Riobaldo permanece entre as vozes, na tensão promovida pelos discursos que se cruzam no seu relato.

Quando conta a estória de Pedro Pindó, sua mulher e o filho Valtêi, Riobaldo mais uma vez demonstra a capacidade de produzir noções de bom e mau em escolhas ativadas pelo mundo de linguagem que o cerca. A maldade do filho – criança ainda – desperta o gosto sádico dos pais, que o espancam a horas confortáveis. Mas mesmo malvado e com um estranho gosto pela morte, Valtêi, quando sofre, *“sofre igual que se fosse um menino bonzinho...”* (Ibid., p. 14). Aqui a filosofia de Cardeque aparece

contraposta à filosofia questionadora de Riobaldo: *“Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.”* (Ibid., p. 16)

O discurso espiral de Riobaldo ganha força a partir das suas estórias, uma vez que cada uma delas imprime velocidade ao mecanismo indagatório em que se sustenta o narrador. Há ainda a estória do casal do Rio do Borá (Ibid., p. 48), primos carnais, que sofrem a tragédia de ter filhos aleijados: sem pernas e sem braços, só os tocos.

Jõe Bexiguento aparece na narrativa de Riobaldo como a figura de um narrador tradicional, para ele o bem é bem e o mal é o mal, esta frágil artimanha de Jõe para enfrentar o perigo das coisas se desfaz quando ele conta a Riobaldo o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte². Assassina confessa tornada santa no imaginário do povo:

Só que, nos dias em que ainda breve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa (Ibid., p. 174).

Santa por ultrapassar o limite entre o bem e o mal? Ou porque o povo compreendia o mal em Maria Mutema por senti-lo em si também? Então o que é bem nem sempre é só bem, e pelas beiras o mal pode ser o bem. Essas indagações são trazidas pela estória de Maria Mutema e passam a fazer parte das indagações do narrador. Essa pequena estória aparece imediatamente antes da cena do julgamento de Zé Bebelo. E o que Riobaldo medita sobre Zé Bebelo no calor do julgamento vale para a Mutema:

Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Lôas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo (Ibid., p. 205).

² ROSA, 9ª ed., 1975, p. 170.

O arrependimento corajoso de Mutema a concilia com o povo de São João Leão assim como a coragem de Zé Bebelo o concilia com Joca Ramiro e os jagunços, tendo Riobaldo papel fundamental no desenlace do episódio.

A compreensão do humano no relato de Riobaldo é o resultado da reflexão sobre os vários posicionamentos que as várias vozes trazem para o seu relato. Exemplo disso é o fato de o narrador nos apresentar todos os jagunços, seus companheiros de lida, em um mesmo parágrafo e, até mesmo o judas Hermógenes, caracterizados como seres de potência intensiva pelo uso da linguagem, ou seja, seres cujas vozes são acionadas pela memória do narrador, na busca e elaboração de respostas para as indagações do relato.

O aprendizado de Riobaldo se dá por meio da síntese que ele é capaz de fazer enquanto seu relato se realiza; sua sabedoria não consiste em encontrar a resposta para as perguntas que sua experiência lhe impôs, mas sim na sua capacidade de trazer a voz dos outros para a composição de um relato em primeira pessoa que põe em redemoinho a força discursiva de uma coletividade. Tal é o jogo polifônico que começamos a anotar em Grande Sertão: Veredas.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. Ed. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Editora Universitária, 1997.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. De Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. São Paulo: Pedro e João Editores, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.