

DA TRIDIMENSIONALIDADE VERBIVOCOVISUAL DA LINGUAGEM BAKHTINIANA

THE VERBIVOCOVISUAL THREE-DIMENSIONALITY OF THE BAKHTINIAN LANGUAGE

*Luciane de Paula**

Universidade Estadual Paulista, Assis/Araraquara, SP, Brasil

*José Antonio Rodrigues Luciano***

Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil

Resumo: Neste artigo, o intuito é refletir acerca da concepção de linguagem formulada por Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, em suas respectivas obras *Problemas da Obra de Dostoiévski* (2010 [1929]), *Método Formal nos Estudos Literários* (2012 [1928]) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017 [1929]). O método, chamado por Bakhtin (mimeo) de sociológico, considerou o diálogo entre as obras e os autores, em cotejo com outros textos, tanto do Círculo, quanto de estudiosos dessa episteme e ilustrou a reflexão com alguns enunciados estéticos. A hipótese é a que, ao elaborarem e construírem a proposta de estudo sobre e a concepção de linguagem, os autores russos realizam sua delimitação conceitual de maneira tridimensional, aqui denominada como verbivocovisual (PAULA, 2017), em vista de conceber o homem constituído pela e na linguagem em sua máxima potencialidade expressiva. Pensar num desdobramento dos estudos bakhtinianos voltado à contemporaneidade revela a relevância desta pesquisa. A contribuição do estudo consiste na reflexão acerca da pertinência dos estudos bakhtinianos como fundamentos teóricos para análises de enunciados multimodais, além da materialidade verbal, extensamente analisada pelos autores russos. Os resultados demonstram que leituras contemporâneas bem fundamentadas podem reacender outras luzes à teoria e, com isso, colaborar com a seara dos estudos bakhtinianos.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; verbivocovisualidade; diálogo; sociohistoricidade; palavra viva.

Abstract: *In this paper, the intention is to reflect about the conception of language formulated by Bakhtin, Medviédev and Volóchinov, in their respective works *Problems of Dostoevsky's Art* (2010 [1929]), *The Formal Method in Literary Scholarship* (2012 [1928]) and *Marxism and the Philosophy of Language* (2017 [1929]). The method, called by Bakhtin (mimeo) of "sociological", considered dialogue among works and authors, in comparison with another texts, not only of the Circle, but of this episteme's specialists as well and illustrated the reflexion with some aesthetic utterances. The hypothesis is that, to elaborate and to build the propose of study about and the conception of language, those russian authors realize their conceptual delimitation on the whole three-dimensional, here denominated as verbivocovisual (PAULA, 2017), in order to conceive the individual constituted by and in language in its maximum expressive potentiality. Thinking in a bakhtinian studies' development, turned to the contemporaneity,*

* Doutora da Universidade Estadual Paulista – Unesp, Assis/Araraquara, SP, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0003-1727-0376>; lucianedepaula1@gmail.com

** Mestrando da Universidade Estadual Paulista – Unesp, Araraquara, SP, Brasil;
<http://orcid.org/0000-0003-1748-8279>; j.luciano@unesp.br

reveals this search's relevance. The contribution of the study consists in the reflexion about the bakhtinian studies' pertinence as theoretical foundation in multimodal utterances analyses, beyond verbal materiality, extensively analysed by russian authors. The results demonstrate that extemporaneous readings well substantiated can rekindle other lights to the theory and, with it, collaborate with the field of Bakhtinian studies.

Keywords: *Bakhtin Circle; Verbivocovisuality; Dialogue; Sociohistoricity; Living Word.*

Contexto sócio-histórico à guisa de introdução

O Círculo de Bakhtin, como ficou conhecido no Brasil, surge da tradição herdada de círculos de discussão (*krug*) – forma de vida intelectual mais presente na Rússia czarista de 1830 em diante. De acordo com Brandist (2002), sob o regime autoritário de Nicolai I, o atraso econômico, a tentativa de ocidentalização da cultura e a expansão imperial europeia, pequenos grupos da *intelligentsia* começaram a ser formados no interior das províncias e, principalmente, em Moscou, em vistas de debaterem ideias iluministas. As críticas desenvolvidas à organização social russa por esses intelectuais nos pequenos círculos de discussão não puderam ser levadas a movimentos políticos abertos no Império Russo absolutista. Por esse motivo, muitas vezes, tais críticas assumiam um caráter de crítica literária.

Embora a formação do Círculo de Bakhtin tenha ocorrido em um momento de maior abertura à vida intelectual na Rússia pós-revolucionária e pós Guerra Civil para aqueles que não eram tão hostis ao direcionamento da mudança sociopolítica vigente, nos anos seguintes ao começo da década de 1920, a repressão tornou-se cada vez mais forte.

As reformas políticas propostas por Stalin e efetivadas a partir da Revolução de Cima (1928-1932) impactaram fortemente a vida social e cultural russa. No período entre 1920 e 1930 foram tomadas medidas como: 1) a criação do órgão de censura GLAVIT (Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais), que controlava a importação de literatura estrangeira, a exportação da literatura soviética e, quando necessário, mutilava ou proibia as publicações de artigos e de obras, as quais estivessem em divergência com os princípios governamentais, de modo a cumprir um papel central para a construção da nova realidade soviética criada; 2) a burocratização de todas as instituições culturais; 3) a interrupção do processo

de latinização do alfabeto russo e transliteração para o cirílico, a fim de promover o processo de russificação de todo o território pertencente à Grande Rússia; 4) a criação de lexemas, assim como a utilização de novos termos oficiais – tática governamental introduzida para atender (e construir) as necessidades da nova realidade social; 5) o ensino obrigatório de russo nas escolas, com a carga horária aumentada, níveis específicos de proficiência estabelecidos, orientações para a elaboração de material didático e o desenvolvimento de metodologia de ensino de russo na formação de professores; 6) resoluções que determinavam que as artes em geral passassem a ter um novo propósito, voltado quase exclusivamente à dimensão ideológica a favor do Estado, com instituições como RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), na literatura, AKhR (Associação dos Artistas da Revolução), RAPM (Associação Russa dos Músicos Proletários) e Vopra (Sociedade Russa de Arquitetos Proletários), em suas respectivas áreas artísticas, reformadas e utilizadas para monopolizar o trabalho criativo estético e impor um fim à possibilidade de desenvolvimento alternativo da cultura.

Todas essas estratégias visavam a construção de um poder centralizado (centrípeto) e ditatorial, que previa também o culto do líder soviético (DOBRENKO, 2017; REIS, 2017; KHYLYA HEMOUR, 2010).

Com isso, o legado da relação estética com a ética como dimensões da vida e da cultura (BRANDIST, 2002), conforme propunha a *intelligentsia* do século XIX (principalmente Vassim Bielínski), fez-se mais evidente na forma de vida intelectual soviética. A literatura “era o mundo real” (EMERSON, 2003, p. 23, grifos da autora). Nesse sentido, ao refletir sobre criação verbal, o Círculo refletia sobre a vida. O romance cumpria papel fundamental, uma vez que “o objeto fundamental, ‘especificador’ do gênero romanesco, que cria sua originalidade estilística, são o falante e sua palavra” (BAKHTIN, 2015b, p. 124, grifos nossos) viva, entendida como reflexo e refração sociais, pois o romance, por sua constituição arquitetônica, coloca em movimento signos ideológicos e enuncia vozes e relações sociais por meio da palavra em uso.

Nesse sentido, as etapas de desenvolvimento histórico do romance são fontes dessa palavra viva (em uso) em várias instâncias da interação discursiva (suas formas, estrutura dialógica e dos gêneros nos quais habitam). No romance, encontramos

diálogos mundanos, íntimos, ligados à produção, burocráticos, filosóficos, científicos, diálogos interiores, entre outros tipos. Para Bakhtin,

O romance é uma enciclopédia de gêneros discursivos primários; não um romance, mas o gênero romanesco (cartas, diálogos correntes, diários, análises <?>, protocolos, confissões, relatos dos costumes, etc.). Por isso o romance é o material mais importante para o estudo desses gêneros primários (embora se deva levar em conta que aqui esses gêneros, retirados das condições da comunicação discursiva real e subordinados aos objetivos do romance, sofreram transformações em diferentes graus) (BAKHTIN, 2016, p. 141).

Especialmente em Leningrado, no período de 1927 a 1929, a referência ao material literário contribui para a consolidação da filosofia da linguagem (desenvolvimento de uma concepção teórica) e de sua significação geral nos trabalhos do Círculo (BRANDIST, 2002), desenvolvida desde 1922, quando o grupo russo ainda se encontrava em Vítebsk. As obras que datam desse período final da década de 20 são *Método Formal nos Estudos Literários* (1928), de Medviédev; *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), de Volóchinov; e *Problemas da Obra de Dostoiévski*¹ (1929), de Bakhtin; entre outras [como, por exemplo, *Freudismo* (1927), de Volóchinov; *O vitalismo contemporâneo* (1926), de Kanaev; “O drama e poemas narrativos – Aleksandr Blok” (1928), de Medviédev; “Problemas da obra de Beethoven” (parte I, 1922 e parte II, 1923), de Volóchinov]. Esse foi um momento muito produtivo de publicações bakhtinianas.

Nessa fase, uma concepção de linguagem geral era compartilhada pelos intelectuais, sobretudo por Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, para refletir sobre assuntos concernentes à época, e que norteia os textos de Bakhtin depois dos anos 30, ainda que com variação, como sugerido pelo próprio autor (BAKHTIN, 1992 [1961] *apud* MEDVIEDEV, MEDVIEDEVA; SHEPHERD, 2015).

No intuito de refletir sobre e compreender a concepção tridimensional de linguagem que fundamenta os trabalhos, centramo-nos nesse período (1927-1929) da produção do Círculo bakhtiniano, com destaque para a relação entre as obras

¹ No Brasil, a obra, no prelo e traduzida por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, terá como título *Problemas da Criação de Dostoiévski*.

Método Formal nos Estudos Literários, Marxismo e Filosofia da Linguagem e Problemas da Obra de Dostoiévski, sempre tendo em nosso horizonte teórico os demais textos que constituem a filosofia da linguagem² proposta pelo Círculo.

1 A dialética-dialógica da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade

Além do contexto exposto, a escolha da palavra poética como objeto de estudo ocorreu porque, de acordo com Volóchinov (2017), o material consiste no meio mais representativo e *puro* entre os signos, tanto pela clareza de sua estrutura, quanto pelo fenômeno ideológico que manifesta. Ademais, a palavra comporta determinada flexibilidade, ou seja, a *neutralidade* sígnica possibilita que ele (o signo) cumpra quaisquer funções ideológicas, o que favorece para melhor explicar as principais formas ideológicas da interação discursiva. Ainda de acordo com o autor russo, as demais modalidades semióticas, visual e sonora, são especializadas em campos particulares de produção ideológica. O autor também destaca que os

² Ao definir a filosofia como metalinguagem de todas as ciências e de todas as modalidades de conhecimento e consciência (BAKHTIN, 2011, p. 400), o estudioso a situa em um entre-lugar. Nesse sentido, podemos pensar a proposta do pensamento como uma filosofia, uma vez que, em sua abordagem da linguagem, os autores concebem o enunciado inserido “no campo da ideologia, mas as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros, pertencem à linguagem”, o que resulta em “um campo limítrofe. Uma filosofia da linguagem”. (BAKHTIN, 2016, p. 134). Tal questão evidencia-se ainda no próprio título de uma das obras mais expoentes do grupo, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Ademais, conforme afirmamos, o período em Leningrado se voltou à consolidação de uma concepção de linguagem e significação que se tornou a filosofia do Círculo: uma abordagem não linguística estrita, tal como era concebida, sobretudo por Saussure e sua escola, mas entendida de forma ampla, por assim dizer, pertencente à semiologia (disciplina não existente na época), que só poderia ser realizada a partir de uma perspectiva filosófica, ou seja, na fronteira entre as ciências. Nesse sentido, podemos compreender o método dialógico como filosófico por natureza, dado o seu caráter limítrofe. Por fim, ressaltamos a observação de Brandist (2002, p. 15): “The work of the Bakhtin Circle can only be properly understood if one has a general understanding of the philosophical traditions with which it intersected and out of which it developed” [O trabalho do Círculo de Bakhtin só pode ser entendido adequadamente se se tiver uma compreensão geral da tradição filosófica com as quais se dialogou e das quais se desenvolveu. Tradução nossa], a qual é vasta (Heráclito, Platão, Aristóteles, Espinosa, Rousseau, Kant, Hegel, Nietzsche, fenomenologia, neokantismo, entre outras). Contudo, não está em nosso escopo referida problemática, em virtude do espaço delimitado, por isso, não nos alongaremos mais nesse ponto.

signos visuais e sonoros são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser desassociados completamente dele.

Nesse sentido, para refletir sobre a linguagem, o Círculo utiliza, predominantemente, o objeto verbal, ao passo que, constantemente, emprega terminologias as quais se referem, metaforicamente, ao vocal/sonoro e ao visual, de maneira a ser comum nos depararmos com termos como material sógnico, signo, produto de criação ideológica junto com tom, tonalidade, ritmo, entonação, polifonia, entre outros, entendidos como constitutivos da linguagem. Algumas expressões terminológicas são empregadas como apropriação de uma linguagem a outra ou como semelhantes umas às outras, o que podemos constatar em um breve exame de excertos das obras de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov: “Todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas e etc. – são objetos materiais e *partes da realidade* que circundam o homem” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48, grifos nossos). Do mesmo modo, encontramos também que “o texto *é realidade imediata* (realidade do pensamento e das vivências)” (BAKHTIN, 2011, p. 307, grifos nossos). Ou ainda, em relação a qualquer signo, posto “que é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma *parte material dessa mesma realidade*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94, grifos nossos).

A diversidade de opções de termos torna-se possível por dois fatores: em primeiro lugar, porque as palavras em russo recobrem um amplo campo semântico, como é o caso dos lexemas *riétch* (língua, linguagem, discurso, fala, conversa), *slovo* (palavra, vocábulo, termo, discurso, verbo), *iazík* (língua e linguagem). Esse repertório permite aos autores do Círculo poder pensar a linguagem de forma abrangente, a partir de uma única materialidade, uma vez que ela está inserida em um conjunto geral de signos e sua concretização está condicionada às leis desse conjunto; em segundo lugar, os membros do Círculo, ao refletirem sobre o problema da linguagem, deslocam-no para o enunciado, em especial, o verbal, como dissemos, mas não só. Afinal, ao se referir à palavra, ao texto, ao material sógnico, produto da criação ideológica, mais do que pensar no aspecto verbal, o Círculo reflete sobre a linguagem materializada em enunciados, posto que

Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar – sonoro, pronunciado, visual – o enunciado ao mesmo tempo é

uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta. Ele mesmo reage a algo: ele é inseparável do acontecimento da comunicação (MEDVIÉDEV, 2012, p. 183).

Esse entendimento a respeito do enunciado e a sua função de síntese entre idealismo e o marxismo é fundamental para compreendermos a concepção de linguagem na proposta bakhtiniana. A escolha do enunciado como objeto do método sociológico proposto pelo Círculo tem papel central no objetivo de colocar em diálogo a oposição entre interior e exterior, individual e social, enunciação e enunciado, atividade consciente (*enérgeia*) e seus produtos externos (*érgon*), uma vez que os signos atuam tanto no contínuo processo histórico de criação ideológica, quanto na materialização dos produtos da atividade consciente individual e coletiva: o material sígnico torna-se “terreno comum entre psiquismo e ideologia” (GRILLO, 2017, p. 58).

Conforme expõe Bakhtin (2016, p. 134), “o enunciado se insere no campo da ideologia, mas as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros, pertencem à linguagem”. Todavia, por ser impossível conceber um sem o outro, posto que o enunciado é língua(gem) *in actu*, o filósofo russo acrescenta que é “inadmissível contrapor língua e discurso em qualquer que seja a forma. O discurso é tão social quanto a língua. As formas de enunciados também são sociais e, como a língua, são igualmente determinadas pela comunicação” (BAKHTIN, 2016, p. 117).

A tarefa de relacionar o idealismo e o marxismo consistia em um componente importante da vida intelectual, uma questão filosófica e social na Rússia desde o final do século XIX. Para isso, o Círculo encontrou fundamentos na sociologia marxista formulada por Bukhárin, o qual retomou à sociologia clássica, que tem sua base filosófica nas premissas neokantianas, e articulou com o materialismo histórico dialético. Assim, por meio da linguagem, Bakhtin, Medviédev e Volóchinov combinam a noção de cultura do neokantismo com a concepção de ideologia do materialismo histórico dialético de Marx. Dessa combinação, a linguagem é concebida: pela constituição da consciência cognoscível materializada em sistemas específicos da interação. Nesse sentido é que Volóchinov assume que a natureza da ideologia se fixa na consciência pela linguagem:

A consciência é uma ficção fora da objetivação, fora da encarnação em um material determinado (o material do gesto, da palavra interior, do grito). Trata-se de uma construção ideológica ruim, criada por meio de uma abstração dos fatos concretos da expressão social. Todavia, a consciência como uma expressão material organizada (no material ideológico da palavra, do signo, do desenho, das tintas, do som musical etc.) é um fato objetivo e uma enorme força social. Entretanto, essa consciência não se encontra acima da existência nem pode determiná-la de modo constitutivo, pois a consciência é uma parte da existência, uma das suas forças e, portanto, possui a capacidade de agir, de desempenhar um papel no palco da existência. [...] quando ela passa todos os estágios da objetivação social e entra no campo da força da ciência, da arte, da moral, do direito, ela se torna uma força verdadeira, capaz até de exercer uma influência inversa nas bases econômicas da vida social. É claro, a força da consciência está na sua encarnação em determinadas organizações sociais e na sua fixação em expressões ideológicas estáveis (ciência, arte e assim por diante, porém ela já era um pequeno acontecimento social, e não um ato individual e interior, na forma primária vaga de um pensamento e uma vivência instantâneos. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 211-212, grifos do autor)

Nesse excerto de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, a relação entre consciência, linguagem e ideologia se evidencia. Volóchinov afirma ser a consciência constituída por signos verbais, visuais e sonoros, objetivada em esferas de atividade humana e, simultaneamente, parte da realidade material e uma força constitutiva da realidade social. Dessa forma, a consciência é definida, estabilizada e objetivada ao mesmo tempo por material sígnico verbal, visual e sonoro, logo, o sujeito é constituído – visto que esse só é efetivado na existência ao tomar consciência de si – de maneira verbivocovisual. Assim, compreendemos que a linguagem é verbivocovisual porque o sujeito se constitui tridimensionalmente, ao passo que a consciência se constitui de maneira verbivocovisual, pois a linguagem se caracteriza e se comporta dessa maneira.

No esteio das pesquisas de Grillo (2017), a base para o desenvolvimento dessa concepção de sujeito aparece em Chpiet (*apud* GRILLO, 2017), precursor da semiótica russa que, seguindo a concepção humboldtiana de palavra interna, considera a linguagem uma atividade consciente (*enéргеia*) que constitui o sentido em constante desenvolvimento. As formas externas (fonológicas e morfológicas) se ligam ao objeto do mundo material, o que garante a relação entre sujeito e exterior.

Essa atividade, de natureza social, insere-se na realidade cultural e em sua organização interna. Nesse sentido, há existência do real, à parte do sujeito, mas sua efetivação enquanto realidade tal como a conhecemos se dá somente ao se tornar objeto da consciência (*enérgeia*) – objeto constituído de/na linguagem, pois assim se constitui a própria consciência –, ao ser impregnado de sentido, ao ser inserido no “mundo dos signos”, conforme afirma Volóchinov (2017). O objeto torna-se social por meio da significação. Em decorrência dessa condição, o filósofo chega ao segundo aspecto: sobre a natureza do sentido.

Para Chpiet (*apud* GRILLO, 2017), se o objeto autônomo no real só se integra ao mundo humano por meio da aquisição do sentido, então, a natureza da linguagem humana é a capacidade de gerar significação. Isso é o que define a distinção entre um signo (verbal, sonoro ou visual) e elementos do mundo exterior. Por esse viés, Chpiet (*apud* GRILLO, 2017) argumenta a necessidade de se estudar o fonético e o morfológico em sua relação com o sentido, do contrário, o estudo se volta apenas ao fenômeno físico.

O filósofo determina a natureza do sentido ao situá-lo entre a linguagem e o mundo externo, de modo que a linguagem passa a ser dividida em três camadas: componente ontológico (o objeto enquanto parte do mundo real autônomo e base constitutiva do mundo humano – o que é dado, ao pensarmos na constituição do enunciado na filosofia bakhtiniana); componente morfológico (formas linguísticas e da linguagem de forma geral); e componente lógico (atividade intelectual que liga o objeto do mundo às formas externas da linguagem, o sentido ideal, o que é expresso e comunicado). Por fim, o pensador acrescenta uma função secundária de expressividade das vivências subjetivas, que são, em primeira ordem, segundo ele, pertencentes ao mundo natural e individual, enquanto os três componentes possuem caráter social.

Em relação à questão sobre a constituição do sujeito fundada no desenvolvimento da consciência linguística, Chpiet (*apud* GRILLO, 2017) afirma que a linguagem não é apenas um revestimento da consciência, mas seu próprio corpo, pois é pela, na e com a linguagem que a consciência se constitui. O homem se faz a si mesmo por meio da própria linguagem verbal, sonora e visual. Sua existência se efetiva nos signos, pelos quais se insere na sociedade e se encontra.

As noções de: 1) constituição tridimensional do homem; 2) linguagem como capacidade geradora de significação; e 3) efetivação da existência ao ser impregnada de sentido são incorporadas à filosofia bakhtiniana e refletem na concepção de enunciado (e gênero), bem como na de sujeito. A ressonância dos sujeitos nos atos enunciativos se evidencia, conforme as condições da interação discursiva e do tipo de enunciado (gênero) pelo qual o sujeito se expressa.

2 A verbivocovisualidade da linguagem bakhtiniana

O termo verbivocovisualidade, adotado aqui para nos referirmos à proposta tridimensional de linguagem concebida pelos pensadores do Círculo, conforme afirmarmos anteriormente,

[...] é uma concepção de linguagem do movimento da Poesia Concreta, desenvolvida pelo grupo Noigandres (composto por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari), como manifesto acerca da poesia concreta. O desenvolvimento da proposta se encontra no livro *Tratado de Poesia Concreta*, caracterizada pela potencialidade máxima da verbivocovisualidade (interrelação indissociável entre as linguagens verbal, vocal/musical e visual). Ao seguir o que os poetas concretos denominam como uma tradição explorada por Joyce, E. Cummings, Mallarmé, Pound, os futuristas, entre outros, a poesia concreta organiza, em seu projeto arquitetônico material disponível (palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico etc), a concretude verbivocovisual da linguagem, de modo a explicitar a palavra-coisa como poema que traduz, de maneira metalinguística, a linguagem como um objeto tridimensional dinâmico, uma célula viva (bakhtinamente, “traduzimos” essa ideia como “organismo vivo”). Dada essa situacionalidade do termo verbivocovisual(idade), apropriado por Paula (2017), de maneira metafórica, é que o utilizamos para pensar a relação de uma linguagem tridimensional proposta pelo Círculo e a concepção apresentada pelos Concretos. (PAULA; LUCIANO, 2020c, no prelo)

Os poemas concretos – do ponto de vista bakhtiniano, o enunciado materializado – caracterizam-se por uma “*estrutura ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade toda dinâmica, ‘verbivocovisual’*”

(CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 34, grifos nossos) à disposição do próprio poema-enunciado, que constitui a própria coisa (a palavra-coisa, segundo os poetas concretos). Em outras palavras, a palavra-coisa constitui o próprio poema-enunciado, o mundo e o homem.

No enunciado, a manifestação da verbivocovisualidade recobre todo e qualquer ato enunciativo e pode ser evidenciada no processo de interação dos sujeitos-enunciados na produção de sentidos, que envolve tanto o discurso interior quanto o exterior.

Conforme o pensamento do Círculo de Bakhtin, o enunciado possui uma orientação social (VOLÓCHINOV, 2019; BAKHTIN, 2016; MEDVIÉDEV, 2012), o que faz com que sua existência se dê na interação com um outro enunciado, ou, se preferirmos, o enunciado constitui-se no contato entre duas consciências, dois sujeitos no processo de interação discursiva. Nessa interação, as formas do enunciado cumprem função “essencial na tomada de consciência e na compreensão da realidade” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 198) por seus meios próprios. Só podemos compreender a realidade a partir das formas de expressão de determinado enunciado, de modo que as expressões nos revelam aspectos da realidade. Nas palavras de Medviédev,

Esses atos de orientação do homem na realidade, que são interiores íntegros e expressos de modo material, assim como as formas desses atos, são extremamente importantes. É possível dizer que a consciência humana possui uma série de gêneros interiores que servem para ver e compreender a realidade. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 198)

A partir desse excerto de *O Método Formal nos Estudos Literários* (MEDVIÉDEV, 2012), a construção do enunciado (conteúdo temático, estilo e forma composicional), baseada no projeto de dizer do autor-criador, passa por um ato de consciência (no esteio das ideias de Humboldt, que influenciaram o Círculo, podemos dizer que se trata de uma atividade consciente [*energeia*]) para ser expressa materialmente sob condições da interação, as quais podem ou não favorecer a composição material nas dimensões verbivocovisuais. Nesse sentido, já na construção da arquitetônica, o sujeito considera a potencialidade tridimensional da

linguagem, visto que a consciência não é formada cartesianamente, em *setores*. Ao contrário. Sua formação se dá na articulação do verbal com o visual e o sonoro, de modo que o sujeito enfatiza, por meio da entonação (que não se refere somente ao aspecto sonoro, mas também ao vocal – a prosódia engata o enunciado no âmbito do discurso), determinada dimensão da linguagem, ao condensar, por assim dizer, as demais. Um exemplo é, como explicita Bakhtin (2013), a poesia de Púchkin, que contém, em seus versos, uma dramaticidade interna que requer, para ser atingida em sua máxima potência e em seu teor emotivo-volitivo, que os poemas sejam pronunciados (entonação vocal – prosódica e discursiva) em voz alta, inclusive com o uso de mímica e gestos (visualidade corpórea), a fim de terem sua expressividade máxima evidenciada pela materialidade arquetônica que os constitui. Tal articulação manifesta a vivacidade da língua nos processos de interação social, seja ela na modalidade oral, na qual vemos e ouvimos a cena, seja no processo de escrita/leitura, em que produzimos imagens mentais visuais e acústicas de referências que constituem a construção de sentido.

Em outras palavras, o que buscamos evidenciar é que, ao usar a linguagem, o sujeito centra-se na construção do sentido, de maneira que, muitas vezes, “empregamos palavras que nos são inúteis pelo significado ou repetimos a mesma palavra ou frase apenas com o fito de termos portador material para a entonação do que necessitamos” (BAKHTIN, 2011, p. 406). Para isso, o sujeito apoia-se na máxima expressividade da linguagem para concretizar seu projeto de dizer por meio das formas do enunciado que lhe são disponíveis (evidentemente, o projeto nem sempre se realiza, pois, como veremos, dependerá do acabamento dado pelo outro). Assim, no caso das artes plásticas, por exemplo, na ausência da possibilidade de utilizar o aspecto sonoro, o pintor pode deslocá-lo na entonação dada ao compor a tela: no modo de pincelar o quadro, nas cores utilizadas, no título da obra, na expressividade dos elementos pictóricos, etc (são como *vestígios* da verbivocovisualidade que contribuem para a construção do sentido. Trata-se da potencialidade da linguagem, tridimensional em sua constituição).

A título de ilustração, no quadro *Medusa*, de Caravaggio (1597), assim como em *O Grito*, de Munch (1893), *ouvimos* o grito (abafado, silencioso) dado pela personagem retratada internamente, por desespero e angústia (ainda que, para cada

sujeito-outro, soará emotivo-volitivamente diferente, posto que cada um, com sua experiência vivida e seus posicionamentos axiológicos singulares, ativa um percurso).

Ao pensarmos na cadeia discursiva e no ato único como características das concepções de enunciado e gênero, *O Grito* (MUNCH, 1893) se sonoriza em outras materialidades enunciativo-genéricas, como ocorre, por exemplo, em diversas cenas de *Esqueceram de Mim*³ (1990 – Fig. 1) e numa cena de um episódio de animação de *Os Simpsons*⁴ (2008), nesse caso, em ressignificações dialógicas (interdiscursivas e intertextuais) com a HQ (História em Quadrinhos) *O diário de Anne Frank em quadrinhos* (2017⁵, p. 60) e em diálogo com *O diário de Anne Frank* (1995) e obras pictóricas, como *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933). Uma montagem com *A noite estrelada*, de Van Gogh (1889), e *Moça com brinco de pérolas*, de Vermeer (1665), alteradas mutuamente, resulta numa outra obra (Fig. 2), em um curta-metragem (COSOR, 2011)⁶ e em memes (Fig. 3), que rompem fronteiras e estabelecem pontes entre sujeitos/personagens, enunciados, gêneros, esferas e mídias – um traço característico do hibridismo do “tempo líquido” (BAUMAN, 2007) contemporâneo⁷:

³ Título original *Home Alone*. Só exemplificamos aqui algumas cenas do primeiro filme e tomamos como critério de seleção apenas o protagonista, pois há referências ao quadro *O Grito* em todos os filmes o tempo todo. À guisa de ilustração, para continuarmos apenas com o primeiro enunciado filmico, há, pelo menos, duas cenas em que a mãe da personagem principal também faz referência ao quadro de Munch (1893), uma em que está com o filho e ainda uma outra em que um dos ladrões também faz essa mesma referência. A cada ato dialógico, o sentido do “grito”, ora audível, ora silencioso, muda: o desespero da mãe ao perceber que esqueceu o filho e ao verificar que não conseguirá voltar facilmente para buscá-lo; o pavor do bandido, com medo de uma aranha caranguejeira em sua face; entre outros.

⁴ O quadro de Munch aparece, junto com a *Monalisa*, de Da Vinci (1503) e com o *Arranjo em Cinza e Preto n. 1* ou *Retrato da Mãe do Artista*, de Whistler (1871), aos 00:01:37 do 428º episódio (o 8º da 20ª temporada), exibido em 07/12/2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CiWjWCRgpFo>. Acesso em 20 jun 2020.

⁵ A versão oficial da HQ encontra-se disponível em <https://docero.com.br/doc/cnvsc8>. Acesso em 20 jun 2020.

⁶ *The Scream*, curta-metragem. Trilha sonora: “The Great Gig In The Sky” (5ª canção – a última do lado A – do álbum *The Dark Side of the Moon*), do Pink Floyd (1973). Disponível em <https://vimeo.com/33976373>. Acesso 20 jun 2020.

⁷ Não desenvolveremos aqui nem a discussão mais aprofundada sobre enunciado e gênero nem a análise das ilustrações para não sair do foco do artigo e devido à delimitação para a extensão do texto.

Figura 1: Meme e Fotogramas de Macaulay Culkin em diversas cenas de Esqueceram de mim



Fonte: Internet e Fox Film⁸

Figura 2: Exemplos de ressignificações dialógicas entre enunciados, gêneros e mídias



Fonte: Diversas páginas da internet⁹

⁸ Cartaz disponível em <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/el-grito-edvard-munch-emoji-whatsapp#node-gallery-1>. Acesso 20 jun 2020. Fotogramas do filme: 00:22:26/00:32:11, 00:35:21/00:51:57 e 01:29:28.

⁹ Da esquerda para a direita, as referências de cada obra: Os Simpsons, com o título "Já era! Minha família tá vindo!" (fotograma de desenho em produção, em movimento) – https://gartic.com.br/the_simpsons_group/desenho-livre/o-grito-de-homer-simpson-jessiicaferreira; O diário de Anne Frank em quadrinhos (completo) – <https://docero.com.br/doc/cnvsc8>; "A lei da selva no trabalho" -<http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/563648-a-lei-da-selva-no-trabalho>; "Melhores memes com a obra O Grito", intitulada "5. Vamos tirar uma selfie amiga? SIM!" – https://aminoapps.com/c/memes-hu3-br/page/blog/melhores-memes-com-a-obra-o-grito/1vaw_RQi6u1bYrEbLM6VXj0jPwBpYKRZDZ. Acesso em 20 jun 2020.

Figura 3: Exemplos de ressignificações dialógicas livres:
fotograma de curta-metragem, emoji e memes



Fonte: Diversas páginas da internet¹⁰

No filme, além de movimento, o grito se vocaliza em muitos momentos ao longo de toda a trama narrativa, incorporado por várias personagens. A aproximação com a obra de Munch (1893) ocorre pela gestualidade, pela expressão facial e pelo foco da câmera (em close), que constituem a unidade arquitetônica da obra. A cada ato, o grito, repetido diversas vezes, semiotiza axiologias emotivo-volitivas distintas: euforia por se descobrir sozinho, livre da família; desespero diante dos ladrões; mescla de susto e pavor ao ser capturado; ansiedade diante das atividades

¹⁰ Da esquerda para a direita e de cima para baixo, respectivamente: Fotograma do curta-metragem (00:02:10) – <https://vimeo.com/33976373>; meme “quando te quedas sin conexión a Internet” – <https://tellido.es/meme-que-haces-cuando-te-quedas-sin-conexion-a-internet/>; meme “Internet” – <https://sulinhacidad3.blogspot.com/2013/02/releituras-de-o-grito-de-edvard-munch.html>; emoji “O Grito” (Emojipedia. 2010) – <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2016/04/25/o-emoji-inspirado-em-uma-obra-de-arte-e-outros-significados-desses-simbolos-tao-populares.htm>; meme ArtesdaDepressão (AD) – <https://me.me/i/computador-travou-onibusscheioeninguem-senta-dartes-depressao-domeulado-oartesdepressao-perditodos-meu-6419870>; meme releitura (trabalho escolar – 8º ano. Rede Marista de Colégios/Estadão) – <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/comportamento/estudantes-usam-novo-coronavirus-para-revisitar-quadros-de-pintores-renomados,a17de2365c8df27cee0d8477eee75d2bhyynca8d.html>

realizadas pelo “homem da casa” (como afirma o próprio protagonista). Nem todas as vezes em que a configuração enunciativa recorre a uma réplica da pintura d' *O Grito*, em alternância de movimento e pausa, o protagonista emite prosodicamente um som (físico). Há momentos em que o horror é tamanho que paralisa o sujeito que grita em silêncio (ainda que isso pareça um paradoxo), internamente, assombrado por seu entorno (como ocorre em cenas no porão, cronotopo do medo da personagem principal). A alternância entre som e silêncio, movimento e pausa, cenas em planos abertos (panorâmicas) e fechados (em close) marcam exatamente as variedades de sensações dos sujeitos. Aqui, exemplificamos apenas com o protagonista, mas a incorporação viva da obra de Munch (1893) se encontra em ação, presente em atos em, pelo menos, mais duas personagens, um dos bandidos e a mãe do garoto esquecido, e ilustra dramas internos e externos por eles experimentados.

Não é por acaso que justamente esse quadro compõe o filme, que trata de uma comédia embasada na ansiedade e no desespero de um roubo de casa de uma criança deixada sozinha, esquecida pela família. A comicidade, no caso, é composta pela concomitância de sensações opostas mescladas (a felicidade da liberdade e o peso da responsabilidade, a ansiedade por ser visto adulto e independente e o desespero dos atos que precisa tomar, o desejo de se livrar da família que o despreza, a ponto de esquecê-lo e o pavor de experimentar a solidão).

A pintura de Munch (1893) é tão famosa que é ressignificada em releituras de enunciados de gêneros múltiplos e circula em esferas variadas. À guisa de ilustração, o *emoji* intitulado “O Grito” (Fig. 3), criado em 2010 e tão popular na interação das redes sociais, teve sua criação inspirada pela obra pictórica. Além disso, muitos memes (como os que compõem a Fig. 3, entre outros) e demais reproduções, estéticas ou não, mais ou menos elaboradas, constituem-se como enunciados verbivocovisuais que ecoam, ressoam e reverberam o quadro e relativizam seus sentidos.

Os memes são um bom exemplo dessa relativização, pois a aflição, o assombro, a melancolia e o desespero são ironizados pelos enunciados que causam humor (mesmo que ácido) por situações cotidianas. Os três memes que compõem a Fig. 3, relacionados à pane de computadores, considerada, na contemporaneidade, desesperadora, assim como as montagens que compõem a Fig. 2, pela estratégia interdiscursiva e intertextual, compõem a unidade de outras obras estéticas, ao relativizar

os sentidos e alterar os enunciados com os quais interagem, constituindo outros sentidos. Os enunciados que retomam os *Operários*, de Tarsila (1933), também mesclam, da mesma maneira, *Monalisa* (1503), a *Moça com brinco de pérolas* (1665), *A noite estrelada* (1889) e *O Grito* (1893), em *selfie*. Nesse caso, os rostos dos *Operários* expressos por rostos do sujeito d' *O Grito* (1893) transferem a melancolia e o horror existenciais da obra-fonte ao âmbito social, da exploração do trabalho hierárquico, como explicitado na pintura de Tarsila. Da mesma forma, o entardecer quente e avermelhado alterado por *A noite estrelada* (1889) azul, de Van Gogh, com as duas *Monalisas* (a *Moça com brinco de Pérola*, de Vermeer (1933) é considerada a *Monalisa* dos países baixos) tirando uma *selfie*, acompanhado do enunciado verbal postado “Vamos tirar uma selfie amiga? SIM!!!”, em companhia do sujeito d' *O Grito*, colocado em segundo plano, também causa humor, dado o tom jocoso cotidiano, marcado, inclusive, pela vocalidade. Dada a pontuação, a estrutura verbal típica das redes sociais, que transfere para a escrita elementos da oralidade, revela-se a tonalidade emotivo-volitiva valorativa expressa com a produção enunciativa.

O curta-metragem *The Scream* (2011), embalado pelo *punk-rock* de Pink Floyd, com a letra entoada como diálogo entre dois sujeitos que falam sobre a morte, entoada por um vocalize agudo, com os movimentos corporais do sujeito d' *O Grito*, talvez ressignifique totalmente o sentido da obra ao ironizá-la, ainda que focada em leituras possíveis do enunciado-fonte, relacionadas a anotações do autor-criador sobre a obra, bem como em unidade harmônica sombria com a letra e a música da canção e do álbum de Pink Floyd. Esses exemplos nos revelam o quanto as dimensões verbal, vocal/sonora e visual compõem uma unidade arquitetônica indissociável, mesmo quando não explicitadas materialmente¹¹, pois são potenciais constitutivos da linguagem.

Na cena da HQ (FOLMAN; POLONSKY, 2017, p. 60), Anne Frank sofre calada, com os monstros das vozes sociais (marcadas por balões de falas em volta da personagem, posicionada no centro do quadro – fotograma na Fig. 2) de seu entorno, que a apavoram, com suas ordens, conselhos, comparações e sugestões (“Por

¹¹ As dimensões podem não se explicitar na materialidade sígnica exterior, mas se expressam concretamente nos signos interiores (da consciência), que também constituem o ato enunciativo, conforme temos explanado ao longo do texto.

que você precisa chamar atenção o tempo todo?”, “Você não pode nos dar uma ajuda na cozinha?”, “A melhor coisa para você seria rezar”, “Pelo amor de Deus, Anne, não consigo dormir!”, “Margot jamais faria isso”, “Não entre em pânico, é só um bombardeio...”, “Por que você não pode ser como a sua irmã?”, “Pense em quanta sorte você tem. Há crianças morrendo lá fora”). Remete-se, desse modo, a uma leitura da obra de Munch, em que não é a personagem que grita, mas a sua expressão de ansiedade e desespero (título das duas primeiras versões do quadro) mudo, retratada por sua expressão facial (olhos arregalados, boca aberta, mãos nas bochechas – que podem refletir e refratar susto e assombro), pelas cores de seu corpo (entre amarelada e esverdeada) e de sua vestimenta (preta), em contraposição às cores quentes e fortes do céu (vermelho, laranja e amarelo solar), de um pôr-do-sol e terrosos do chão e da cerca (terracota), e à paleta fria do azul, verde e preto na parte baixa da tela, próxima ao sujeito pintado, com traços sinuosos que remetem à aflição, melancolia e tristeza.

Seja advinda do sujeito da cena (como ocorre no filme *Esqueceram de mim*, ora pela empostação vocal/sonora, ora pelas expressões faciais e corpóreas visuais), seja advinda do entorno (como na HQ de Anne Frank, marcada pelas dimensões verbal e visual), a vocalidade encontra-se, explícita e potencialmente, materializada pela emissão vocal e pela sua ausência (o silêncio significa), em constituição arquitetônica total com o verbal e o visual no enunciado fílmico, assim como como na HQ, nos memes, no *emoji*, nos enunciados pictóricos e também no literário, como exemplificado nas figuras 1, 2 e 3. Isso significa que uma dimensão se encontra intrinsecamente relacionada à outra e pode fortalecê-la, explicitá-la, enfatizá-la ou atenuá-la, omiti-la, silenciá-la etc. Nesse sentido é que defendemos a tridimensionalidade verbivocovisual como característica constitutiva da linguagem, como ocorre em *O Grito*, em *Medusa* e em outros discursos, de diversos gêneros. No filme *Looney Tunes – De Volta à Ação* (2003), são misturas técnicas de animação em desenho quadro a quadro e *live action*, e há uma cena de perseguição dentro do Museu, em que as personagens Pernalonga, Patolino e Hortelino entram e saem de obras de arte canônicas, dentre elas, *O Grito*, de Munch (1893) e *A Persistência da Memória*, de Dalí (1931), ainda que com outra configuração significativo-axiológica e emotivo-volitiva.

Esses traços das formas do enunciado são utilizados pelo outro para dar acabamento *convencional* ao sentido por meio da compreensão ativa (a qual tem o processo de percepção intimamente interligado), pois, conforme afirmamos, o enunciado é constituído pela relação entre o eu e o outro. De acordo com Volóchinov (2017, p. 95), cada compreensão possui uma natureza dialógica, sendo que a “compreensão pode ser realizada apenas em algum material sógnico (por exemplo, no discurso interior)”. A compreensão é parte fundamental do caráter responsivo do enunciado, nela contém o germe para a resposta a outros enunciados, como explica Bakhtin:

Toda compreensão é, em maior ou menor grau, prenhe de reação responsiva quer em palavras, quer em ação. [...] no grau e no caráter do ativismo da compreensão existe uma diferença essencial entre o monólogo e o diálogo. Esse ativismo especial da intercompreensão dialógica determina a ação, o dramatismo do discurso dialógico. (BAKHTIN, 2016, p. 122)

As relações dialógicas, na construção de sentido do enunciado, ocorrem de forma verbivocovisual, a partir das marcas e vestígios presentes no ato enunciativo; por meio da construção discursiva realizada pelo sujeito que, ao conceber seu projeto de dizer, apoia-se na tridimensionalidade da linguagem; e na compreensão do outro, que a realiza no discurso interior, sustentando essas marcas e potencialidades enunciativas deixadas pelo eu que dão acabamento ao sentido, como vimos nos enunciados citados e trabalhados como forma de ilustração.

Em Bakhtin, as questões sobre linguagem, consciência e materialismo histórico dialético discutidas por Medviédev e Volóchinov em *O método formal nos estudos literários* (2012) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (2017), respectivamente, aparecem em *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929) sob um outro viés, não tanto a partir do problema do gênero/enunciado. Esse viés fica ainda mais evidente em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), pois Bakhtin volta sua atenção para o romance como gênero nos primeiros anos de exílio, nos anos 30, quando começa a escrever sua teoria do romance. O filósofo russo discute a temática tendo como enfoque a polifonia, ou seja, sob ótica de um tipo específico de diálogo. Para Bakhtin, Dostoiévski tematiza o homem, a consciência como um conjunto de atos ideológicos, como princípio de sua criação artística. Em outras palavras,

Dostoiévski, objetivando um pensamento, uma ideia, uma experiência, não chega a dar de ombros, não ataca nunca pelas costas. Das primeiras às últimas páginas da sua criação artística ele era guiado por um princípio: não usar a objetificação e o cumprimento da consciência alheia, nada que não fosse acessível à própria consciência, que estivesse fora de seu horizonte.¹² (BAKHTIN, 2010a, p. 179-180, tradução nossa)

O herói em Dostoiévski torna-se, assim, um ideólogo, pois é introduzido no romance e se efetiva apenas por meio da relação dialógica com os outros. As personagens do romancista russo tomam consciência de si apenas por meio dos outros, com os quais interagem e se constituem na relação discursiva. Nesse sentido é que o romance de aventura se torna o gênero mais favorável ao projeto artístico de Dostoiévski, porque nele as personagens não se tornam somente um ponto específico localizado e fixado na existência (um operário, um burguês etc.). Ao contrário. Os sujeitos se formam e recebem acabamento nas mais diversas situações da vida social. Nos romances de Dostoiévski, as personagens permanecem abertas e desprovidas de função conclusiva. Em outros termos, elas se revelam apenas na interação com outros sujeitos, o que leva Bakhtin (2011, p. 354) a afirmar que “Dostoiévski descobriu a natureza dialógica da vida social, da vida do homem”.

Ao analisar a criação artística de Dostoiévski, Bakhtin busca evidenciar como o romancista russo incorpora a dinâmica dialógica da vida, na qual o homem passa a ser, no momento em que passa a agir em convivência. Ou seja, na análise, revela-se a incompletude dos sujeitos, os quais se constituem apenas na relação com o outro – logo, no solo social –, por meio de atos enunciativos concretos, exteriores a ele, de forma ininterrupta e inconclusa; conforme Bakhtin afirma em seu texto sobre a “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, “em tudo através do que o homem se exprime exteriormente (e, por conseguinte, para o *outro*) – do corpo à palavra – ocorre uma tensa interação do eu com o outro” (BAKHTIN, 2011, p.

¹² Na obra lida, em italiano (BAKHTIN, 2010b): “Dostoevskij, oggettivando un pensiero, un’idea, un’esperienza, non arriva mai da dietro le spalle, non attacca mai da dietro. Dalle prime alle ultime pagine della sua creazione artistica egli fu guidato da un principio: non usare per l’oggettivazione e il compimento di una coscienza altrui niente che non fosse accessibile alla stessa coscienza, che giacesse al di fuori del suo orizzonte”.

350, grifos do autor), fato que aparecerá expresso, principalmente, no conceito de polifonia – traço autoral da poética de Dostoiévski.

O projeto do romancista russo torna-se uma representação/semiose objetiva -real, que leva aos limites a recriação estética da existência do homem e do mundo, em que

O corpo exterior do homem é dado, suas fronteiras exteriores e seu mundo são dados (na concretude extraestética da vida), são um elemento indispensável e insuperável da concretude da existência, daí que necessitam, conseqüentemente, da recepção estética, de recriação, elaboração e justificação, é o que se faz por todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, volumes, palavras, sons. Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência, e, ao transferir essa existência do homem para o plano estético, deve transferir para esse plano também a imagem externa dela nos limites determinados pela espécie do material (cores, sons etc.). (BAKHTIN, 2011, p. 86-87)

O romance como objeto que semiotiza a vida, por sua configuração estética complexa – extensa e, a depender da trama, intensa –, de certa forma, exemplifica mais que o gênero, pois semiotiza a concepção e a proposta filosófica bakhtiniana de linguagem, para nós, verbivocovisual.

Considerações finais

Nos três livros mais expressivos do período de atividades do Círculo em Leningrado, *O método formal nos estudos literários* (1928), de Medviédev; *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), de Volóchinov; e *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929), de Bakhtin, produzidos de maneira praticamente simultânea, podemos vislumbrar, ainda que não explicitadas com esses termos, a concepção e a proposta de estudo bakhtiniana tridimensional de linguagem. Nessas três obras, a linguagem, mais do que representação, consiste no próprio elemento constitutivo da existência do homem e do mundo por meio da articulação e da combinação das dimensões verbal, vocal/sonora e visual. Essa noção, a qual Bakhtin manteve-se fiel no decorrer

da sua vida, permitiu ao pensador russo afirmar, em um dos raros momentos de definição conceitual, que

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser codificada, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única (que, evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens). (BAKHTIN, 2011, p. 311)

Essa “indiscutível potencial linguagem das linguagens” (BAKHTIN, 2011, p. 311) está “por trás de cada texto” como forma de um “sistema da linguagem” (BAKHTIN, 2011, p. 309), pois toda e qualquer atitude humana enquanto ato enunciativo “é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época” (BAKHTIN, 2011, p. 312).

Além dos conceitos utilizados e de análises comparativas entre as linguagens nas diversas obras do Círculo que evidenciam a nossa hipótese, encontramos a confirmação de nossa tese também nos trabalhos dos demais membros do Círculo, que caminham para além da materialidade verbal – caso de ensaios como *Problemas da Obra de Beethoven*¹³ (dividido em duas partes: a primeira, de 1922; e a segunda, de 1923) e *Em busca de um estilo de Concerto* (também escrito em 1923), ambos de Volóchinov (2019). No último texto, o autor afirma ser legítima a combinação entre música e outros fenômenos, como a palavra, a linha e a cor, e que “na prática, há muito tempo essa possibilidade foi provada pela existência da ópera, do balé e etc” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 363) e de análises feitas por Sollertínski, como *A Flauta Mágica* e *Don Giovanni*, ambas de Mozart. A ópera é um gênero materialmente verbivocovisual.

¹³ Ressaltamos que essa obra foi escrita seis anos antes da primeira versão de *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929), que tem como um dos principais destaques o conceito de polifonia, desenvolvido por Bakhtin. O que nos revela que, de fato, havia a construção filosófica feita em diálogo, uma vez que enquanto Volóchinov e Sollertínski analisavam a tridimensionalidade da música e da ópera, Bakhtin desenvolve a concepção de polifonia, trazida da música de forma alargada para a linguagem, tendo como foco a obra (1929) e a poética (1965) de Dostoiévski.

Na leitura das peças, Sollertínski aponta uma relação entre o trágico e o cômico juntos, a qual se liga à obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin (2008). Inclusive, o autor afirma, nesse texto, que o próprio Shakespeare – presente nas obras de Mozart – produziu, de forma significativa, a coexistência e o reflexo mútuo do sério e do cômico, associado à noção de carnavalização. Segundo Cassotti,

Na ópera lírica *combina simultaneamente vários sistemas semióticos verbal, visual, gestual e musical*. Nele coexistem mais canais de comunicação paralela, às vezes em harmonia e outras vezes em mútua interferência. A ópera, e em particular o “*Singspiel*”, com sua alternância particular de partes faladas e partes cantadas, pode ser definida como um gênero baseado no plurilinguismo, na plurivocidade, na pluridiscursividade, categorias definidas por Bakhtin em relação à linguagem literária (...). Em todo caso, é possível falar de plurilinguismo a propósito de *A Flauta Mágica* porque nela coexistem não somente uma pluralidade de expressões, não só no plano estritamente estilístico, mas também no ideológico (CASSOTTI *apud* PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 161).

Essa análise para além da materialidade verbal encontramos também em outros trabalhos de Sollertínski. Por possuir formação em música e especialidade em dramaturgia, o pensador russo estudava frequentemente a relação música instrumental em Shakespeare. No seu ensaio “Tipos históricos da dramaturgia sinfônica”, o autor analisa diversos tipos de dramaturgia sinfônica e define um tipo particular de sinfonismo chamado “sinfonismo shakesperizante”, o qual encontra, segundo ele, sua plena realização em Beethoven (compositor que é também estudado por Volóchinov, como vimos em publicações existentes, como mencionamos, o que reitera o trabalho dialógico do Círculo). Essa categoria trata de uma representação objetiva e sintética da realidade e dos processos conflituosos que nela ocorrem, ou, em outros termos, um sinfonismo dramático. Nas palavras de Cassotti (2010), com base em Cohen, é dramático, pois,

uma vez que “o drama é processo, ação, em que há não somente uma, mas diversas consciências humanas que entram em embate umas com as outras”¹⁴ (...). Em suma, um sinfonismo do tipo shakesperizante, de acordo, com Sollertínski, baseia-se “no princípio não monológico, mas dialógico”, de acordo com o princípio da “pluralidade de consciências”, da “pluralidade de ideias e vontades que opõe resistências”, na afirmação do princípio de “eu outrem” [io altrui]. (p. 154, grifos da autora)

Sollertínski lança mão de conceitos como dialogismo, multiplicidade de vozes e carnavalização, por exemplo, para analisar e descrever os fenômenos de obras não só de Mozart, mas de Beethoven e da música de maneira geral, compreendendo-a como um acontecimento social, uma linguagem por excelência. Desse modo, há, por parte dos pensadores bakhtinianos, a preocupação e a apreensão de uma manifestação mais ampla da língua e de outras formas de expressão, relacionada ao potencial sistema do que denominam como “linguagem das linguagens” (BAKHTIN, 2011, p. 311).

Tal proposta torna-se ainda mais evidente ao recorrermos ao contexto de produção, circulação e recepção das obras, bem como aos horizontes teóricos dos autores, como já demonstramos em outros trabalhos (PAULA e LUCIANO, 2020a, 2020b no prelo, 2020c no prelo).

Por exemplo, na Rússia Soviética, encontramos trabalhos que se voltavam à interrelação das linguagens e artistas que atuavam na fronteira entre as artes. Dentre alguns casos, destacamos: os trabalhos de Chklóvski, que, além de crítico literário, diretor, roteirista e cinematográfico, escreveu, em 1923, sobre *Chaplin, Literature and Cinema, Third Factory* e *A Journey into the Land of Film*, ambos 1926. Boris Eikhenbaum, integrante do formalismo russo, escreveu *Literature and Cinema*, em 1926 e, em 1927, editou um compilado de estudos sobre cinema, com o título *The Poetics of Cinema*, publicado em Leningrado (EIKHENBAUM, 1982). Nessa edição, há textos de Chklóvski (“Poetry and prose in the cinema”), de Yuri Tinianov (“The fundamentals of cinemayur”) e do próprio Eikhenbaum (“Problems of cine-stylistics”). A coletânea inclui ainda textos sobre “The nature of cinema”, de B. Kazansky;

¹⁴ Assim como Bakhtin, por meio do romance, Sollertínski, pelo sinfonismo dramático, também se juntava ao objeto de estudo do Círculo, que era o sujeito e o falante, a língua e a(s) linguagem(ns) viva(s), em ato (BAKHTIN, 2015b).

“Towards a theory of film genres”, de A. Piotrovsky; e “The cameraman’s part in making a film”, escrito por E. Mikhailov e A. Moskvín]; as experiências de Taírov e Vakhtangov a respeito do teatro como uma unidade global dos elementos verbais, visuais e sonoros; os poemas simbolistas, de Viacheslav Ivanovich Ivanov; a teoria da entonação, de Boris Asafiev, que concebe a entonação como linguagem musical, a partir do momento em que se une à linguagem verbal (falada) e recebe, assim, influência da plasticidade e dos movimentos do ser humano; Kandinsky que, em seus quadros, buscava aproximações com a música (por exemplo, na série de pinturas denominada *Composição*); Mikhail Mikhaylovich Ivanov, crítico musical que possui trabalhos como *Púchkin em música*; os desenhos da série “Prun”, de Lissítzki, que buscava construir ponte entre a pintura e a arquitetura, assim como a integração da palavra com a imagem; e a atuação do poeta Maiakóvski em trabalhos no cinema, tanto como ator quanto como cenarista e diretor, tendo participado nos trabalhos de encenação de Meyerhold e atuado no “Mistério-Bufo”.

Na tradição ocidental, tanto na literatura quanto na linguística e na filosofia – bases dos estudos bakhtinianos –, encontramos essa articulação. No romantismo, palavra e imagem possuem aproximações muito fortes. Na *Arte Poética*, de Horácio (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGÍNQUO, 2005), há a integração entre as três dimensões da linguagem, por exemplo, no conceito de “Ut pictura poiesis”. Em Saussure (2006), essa ideia se encontra no conceito de signo, como significado (conceito mental) e significante (imagem acústica), e na inserção da Linguística ao campo da Semiologia, à qual está submetida. Na filosofia, Nietzsche¹⁵ afirma, ao analisar a sinfonia de Beethoven, ser essa capaz de obrigar “os ouvintes individualmente a um discurso imagístico, o que, talvez, ocorra também porque uma combinação dos vários universos de imagens, engendrada através de uma peça de música” (1992, p. 49).

Por meio de excertos, conceitos, escritos teóricos, filosóficos, ilustrações analíticas e relações dialógicas com outras produções, com o contexto histórico-cultural russo e com outros intelectuais, é-nos pertinente identificar uma concepção tridimensional (potencial e/ou material) da linguagem presente na proposta dos estudos

¹⁵ Bakhtin, em conversa com Duvákin, declara ter estudado Nietzsche “com apaixonado entusiasmo” (2008, p. 41), o que também pode, pela responsabilidade da linguagem, encontrar-se na base de seus estudos.

bakhtinianos. Essa tridimensionalidade é denominada por nós como verbivocovisualidade, uma vez que se refere ao “trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras” (PAULA e SERNI, 2017, p. 180).

Referências

AMARAL, T. do. *Operários*. Óleo sobre tela. 150 x 205 cm. São Paulo: Palácio Boa Vista, 1933.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGÍNQUO. *A Poética Clássica*. Trad. Bruna Jaime. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: UNESP e HUCITEC, 1988.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Aberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010a.

BAKHTIN, M. *Problemi dell'opera di Dostoevskij*. Trad. Margherita de Michiel. Bari: Edizioni dal Sud, 2010b.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de Estilística no Ensino de Língua*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I – A Estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015b.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M & DUVAKIN, V. *Mikhail Bakhtin em diálogo* – Conversas de 1973 com Viktor Duvakin. Trad. Daniela Miotello Mondardo. São Carlos: Pedro & João, 2008.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). *Discurso na Vida, Discurso na Arte* (Sobre a Poética Sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, a partir da tradução inglesa para fins acadêmicos, s/d (mimeo)

BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BRANDIST, C. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. London: Pluto Press, 2002.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. CAMPOS, H. de. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARAVAGGIO. *Medusa*. Óleo sobre Tela. 60 x 55 cm. Florença: Galleria degli Uffizi, 1597. Disponível em: http://serturista.com.br/wp-content/uploads/2017/08/IMG_3310-300x300.jpg Acesso em: 11 de jun. 2020.

CASSOTTI, R. S. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin – Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (Série Bakhtin: inclassificável, v. 2).

COSOR, S. *The Scream*. Curta-metragem independente. Vimeo, 2011.

DA VINCI, L. *Monalisa*. Óleo sobre madeira de álamo. 77 x 53 cm. Paris: Museu do Louvre, 1503.

DOBRENKO, E. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 91, p. 25-39, 1 dez. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/141902> Acesso em: 12 de out. 2020.

EIKHENBAUM, B. (Edit). *The Poetics of Cinema*. Series Russian Poetics in Translation by Richard Taylor et alii, v. 9. England: Department of Language & Linguistics, University of Essex, 1982.

EMERSON, C. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

PAULA, L., LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana

Todo conteúdo da *Linha D'Água* está sob Licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 33, n. 3, p. 105-134, set.-dez. 2020

ESQUECERAM DE MIM. Direção de Chris Columbus. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990. 103 min, son, cor.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2009.

FOLMAN, A.; POLONSKY, D. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FRANK, A. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GRILLO, S. Marxismo e filosofia da linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e do início século XX. In: VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

IVANOVA, I. O diálogo na linguística soviética dos anos 1920-1930. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S.l.], n. 6, p. 239-267, nov. 2011. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/6089> >. Acesso em: 23 maio 2020.

KHYLYA HEMOUR, A. *La politique linguistique de l'URSS (1917-1991)*. 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Université Sthendal, Grenoble, 2010.

LOONEY TUNES – DE VOLTA À AÇÃO. Direção de Joe Dante. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2003. 90 min, son, cor.

MEDVIÉDEV, P. *O Método Formal nos Estudos Literários*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MEDVIÉDEV, I. P.; MEDVIÉDEVA, D. A.; SHEPHERD, D. A polifonia do Círculo. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S.l.], v. 11, n. 1, p. Eng. 89-128 / Port. 99-144, nov. 2015. ISSN 2176-4573. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/24397> >. Acesso em: 20 maio 2020.

MUNCH, E. *O Grito*. Óleo sobre Tela, Têmpera e Pastel. 91 x 73,5 cm. Oslo: Galeria Nacional, 1893. Disponível em: <https://cdn.culturagenial.com/imagens/712px-edvard-munch-the-scream-google-art-project-cke.jpg> Acesso em: 11 de jun. 2020.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e pós-fácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAULA, L., LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana

Todo conteúdo da *Linha D'Água* está sob Licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

PAULA, L. de. *Verbivocovisualidade* – uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem. Projeto de Pesquisa em andamento. UNESP, 2017a (Mimeo).

PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação – a valoração do “amor verdadeiro” Disney – uma análise de Frozen. In: FERNANDES JR., A.; STAFUZZA, G. B. (Orgs). *Discursividades Contemporâneas: política, corpo e diálogo*. Série Estudos da Linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2017b, p. 287-314.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. In: *Revista Estudos Linguísticos* (São Paulo), v. 49, n. 2, p. 706-722, jun. 2020a. Disponível em <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2691/1713>. Acesso em: 16 set. 2020.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção verbivocovisual. *Revista Diálogos*. Cuiabá: 2020b, no prelo.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente: a verbivocovisualidade no brasil. In: JÚNIOR, Atílio Butturi; BARBOSA, Thiago Soares. *No campo discursivo: Teoria e Análise*. Campinas: Pontes, 2020c, no prelo

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 25, p. 178-201, jul. 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507> Acesso em: 12 de out. 2020.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin*: teoria inclassificável. Série Bakhtin: inclassificável, v. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

OS SIMPSONS. *Queimaduras e Abelhas*. Episódio 428 – 8º episódio da 20ª temporada. Fox, 2008.

PINK FLOYD. “The Great Gig in the Sky”. *The Dark Side of the Moon*. Harvest (UK), 1973.

REIS, D. As revoluções russas e a emergência do socialismo autoritário. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 91, p. 67-79, 1 dez. 2017.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini *et alii*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHNAIDERMAN, B. (Org). *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, B. (Org). Semiótica na U.R.S.S.: uma busca de “elos perdidos” (à guisa de introdução). In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 9-27.

VAN GOGH, V. *A noite estrelada*. Óleo sobre Tela. 74 x 92 cm. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1889.

VERMEER, J. *Moça com brinco de pérola*. Óleo sobre tela. 44.5 x 39 cm. Haia: Mauritshuis, 1665.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

WHISTLER, J. M. *Arranjo em Cinza e Preto n. 1 ou Retrato da Mãe do Artista*. Óleo sobre tela. 144.3 x 162.4. Paris: Umseu de Orsay, 1871.

Recebido: 21/06/2020.

Aprovado: 30/08/2020.