



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE  
CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA-PROLING

ALINE CARDOSO SANTOS

**OS ÍNDICES CRONOTÓPICOS NO DISCURSO POÉTICO DE SÉRGIO  
DE CASTRO PINTO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA**

JOÃO PESSOA

2020

ALINE CARDOSO SANTOS

**OS ÍNDICES CRONOTÓPICOS NO DISCURSO POÉTICO DE SÉRGIO  
DE CASTRO PINTO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística – PROLING da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento aos requisitos necessários para obtenção do título de Mestra.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Almeida.

JOÃO PESSOA  
2020



**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE  
ALINE CARDOSO SANTOS**

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte (27/02/2020), às nove horas, realizou-se na Sala 515 do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada “**Os índices cronotópicos no discurso poético de Sérgio de Castro Pinto: uma análise discursiva**”, apresentada pelo(a) mestrando(a) **ALINE CARDOSO SANTOS**, Licenciado(a) em Letras pelo(a) Universidade Federal da Paraíba – UFPB, que concluiu os créditos para obtenção do título de MESTRE(A) EM LINGUÍSTICA, área de concentração **Linguística e Práticas Sociais**, segundo encaminhamento do(a) Prof(a). Dr(a). José Ferrari Neto, Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB e segundo registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação do Programa. O(A) Prof(a). Dr(a). Maria de Fátima Almeida (PROLING - UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(a)s Professores(as) Doutores(as) Pedro Farias Francelino (Examinador/PROLINGUFPB) e Manassés Morais Xavier (Examinador/UFCG). Dando início aos trabalhos, o(a) senhor(a) Presidente Prof(a). Dr(a). Maria de Fátima Almeida convidou os membros da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) Mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, ao qual foi atribuído o conceito **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Dr(a). Maria de Fátima Almeida, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar a presente ata foi lavrada e assinada por todos os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 27 de fevereiro de 2020.

**Observações**

A Banca Examinadora destacou a relevância da pesquisa do ponto de vista acadêmico e social e recomendou que a mestranda procedesse aos ajustes indicados na avaliação do trabalho.

Prof(a). Dr(a). Maria de Fátima Almeida  
(Presidente da Banca Examinadora)

Prof(a). Dr(a). Pedro Farias Francelino  
(Examinador)

Prof(a). Dr(a). Manassés Morais Xavier  
(Examinador)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA



**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S2371 Santos, Aline Cardoso.

Os índices cronotópicos na poética de Sérgio de Castro Pinto : uma análise discursiva / Aline Cardoso Santos. - João Pessoa, 2020.

83 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Almeida.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Discurso poético. 2. Gêneros do discurso. 3. Cronotopo. I. Almeida, Maria de Fátima. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-5(043)

## DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa às minhas ancestrais, que foram silenciadas pelo patriarcado, que tiveram o direito à aprender a ler e a escrever negado pela ignorância de homens, no papel de pais ou maridos que roubaram e assassinaram seus sonhos. Pelos homens no papel de patrão. Dedico esta conquista, e cada palavra escrita à todas vocês, Marias que vieram antes de mim, para que seus nomes não se percam ou sejam apagados, registro-os aqui: Luzia Maria da Conceição, Olindina Maria da Conceição, Francisca Maria dos Santos, Maria Mansur dos Santos, Rosa Maria da Conceição, Maria Nazaré Rodrigues dos Santos, Djanira Rodrigues Cardoso Santos. Às mulheres negras, mães, periféricas e universitárias, por insistirem por si e pelos seus, agradeço. A força de vocês renova a minha e me faz mais forte para continuar caminhando. Dedico às minhas amigas, alunas e leitoras que também sonham seus futuros e lutam, apesar de tudo, para que eles sejam transformados em realidade.

À memória de Marielle Franco, semente de luta. À coragem de Dilma Rousseff. À resistência de Carolina Maria de Jesus. À altivez de Conceição Evaristo. Às águas poéticas de Lívia Natália. À Djamila Ribeiro pela representatividade enquanto intelectual negra em um país misógino e racista que tende a exterminar sua população.

À Marina Mansur, minha filha, para que também tenha gana e sangue nos olhos para escrever sua própria sina, sem que tenha as suas palavras roubadas, silenciadas, apagadas, diminuídas ou rejeitas por qualquer um que ponha em seu caminho. Que se faça firme, Marina, como eu também nunca pensei que poderia ser, e fui, por você.

Dedico às minhas avós Marias, com quem convivi em vida e memória respectivamente: Maria Nazaré e Francisca Maria. As palavras de vocês estão presentes em cada discurso de resistência que eu sou capaz de escrever porque seus ventres permitiram também a minha vinda e a existência de minhas mãos. Obrigada pela reza e pela ligação mística com o sagrado. A poesia para mim é uma forma mágica de fazer com que as palavras brinquem, dancem e sangrem no papel, obrigada por gerarem meu ventre.

Dedico à minha mãe e ao meu pai, aos quais eu sempre fiz o possível para manter sempre orgulhosos, pois eles me ensinaram a ser uma mulher coerente com o meu discurso, uma mulher de luta e de realização. Dedico à minha irmã, Jéssica Cardoso, que canta ao redor do fogo e faz tiritar a centelha da vida.

## AGRADECIMENTOS

Eu sou a primeira mulher da minha família a conseguir concluir as etapas do ensino superior, entre elas: graduação, especialização e mestrado. Agradeço aos meus avós, Maria Nazaré e Manoel Ladislau, pelo incentivo diário e pelo auxílio financeiro dado em diversas vezes no início da minha graduação, sem vocês as minhas xerox não teriam sido possíveis.

Agradeço aos meus pais, Djanira Cardoso e Manoel José, por criarem a mim e à minha irmã com sangue nos olhos e espírito de luta, somos guerreiras e combativas porque vocês também foram e são, sem vocês, eu jamais teria chegado até aqui. Vocês me ensinaram a sonhar com um futuro melhor.

Meus pais me ensinaram onde era a Universidade Federal da Paraíba enquanto eu cursava a antiga quarta série do Ensino Fundamental I, às vezes, meu pai escolhia ir comigo à escola no ônibus 502, penso que era para me fazer ver algo concreto sobre a ideia de uma Universidade.

Desde então, sempre que meu pai podia, pegávamos o coletivo 502 e quando ele parava em frente à Universidade, meu pai comentava que assim como aqueles estudantes, eu também estaria pronta para saltar do ônibus lá um dia. Obrigada, painho, por me ensinar os meus primeiros passos e caminhos.

Minha mãe sempre me auxiliou cuidando de minha filha, Marina, para que eu pudesse estudar, sem a minha mãe este estudo não teria sido possível, pois às vezes é preciso abdicar de alguns momentos para que possamos assegurar o futuro. Obrigada, mainha, por ajudar a preservar esta oportunidade.

Agradeço aos amigos: Sérgio de Castro Pinto, Anna Apolinário, Vanessa Cardoso, José Ribamar, Analide Minéia, Fernanda Diniz, Janielly Vasconcelos e Jackson Cícero, pela partilha de estudos, poesia, companhia, risos, conversas e apoio para que o caminho até aqui fosse um pouco mais ameno. Sem vocês, esta jornada teria sido, sem dúvidas, muito mais difícil e menos surpreendente.

Agradeço aos governos do presidente Lula e da presidenta Dilma pelo investimento na expansão das universidades públicas, por proporcionar aos estudantes pobres como eu a oportunidade de não apenas sonhar com um curso superior, mas de também ser capaz de ocupar uma cadeira em uma universidade pública de qualidade.

Agradeço às professoras e professores Maria de Fátima Almeida, Bernardete da

Nóbrego, Amanda Braga, Regina Baracuhy, Pedro Francelino e Ferrari Neto pela oportunidade de aprender mais sobre linguística e análise do discurso, mas, sobretudo, por me revelarem como pode ser a pós-graduação em uma universidade pública no Brasil.

À CAPES, por financiar esta pesquisa, agradeço, principalmente a cada cientista que insiste em livros e estudos cheios de muitas coisas escritas. Porque nem todas as páginas que possamos escrever juntos seria capaz de representar completamente o sentimento de perda, desgosto e desfalque enfrentado nos últimos anos de desgoverno.

A palavra é flecha no arco dos lábios, lume  
selvagem a estilhaçar silêncios.

Aline Cardoso

**RESUMO**

O presente trabalho de dissertação intenciona examinar a manifestação de índices cronotópicos em quinze poemas do poeta contemporâneo paraibano Sérgio de Castro Pinto (1983), à luz da teoria dialógica do discurso postulada (TDD) por Bakhtin (2011, 2014) e o Círculo. Destarte, este trabalho busca, especificamente, adentrar na análise do discurso manifestado na poesia do poeta paraibano Sérgio de Castro Pinto com base nas discussões teórico-filosóficas de Bakhtin (2014), Tezza (2003) e Ladin (2015). Buscando delinear os acréscimos bakhtinianos ao estudo da poesia em contraste às análises desenvolvidas à luz do método formal. Concomitantemente, buscamos ampliar e fomentar a análise da obra de um dos representantes nacionais da poesia paraibana àqueles trabalhos que, recentemente, debruçam-se às análises cronotópicas em textos poéticos. A fim de articular as compreensões sobre aspectos basilares à TDD dialogamos com os interlocutores bakhtinianos: Brait (2013), Sobral (2009), Faraco (2009) e Fiorin (2016). Graças ao estudo dos índices cronotópicos, observamos a partir dessa categoria que os poemas também podem ser constituídos por um discurso repleto de questões ideológicas, principalmente quando acentuadas pelo recorte histórico. As análises desenvolvidas nesta pesquisa evidenciaram a presença de cargas cronotópicas histórico – ideológicas no discurso poético, para além disso, concluímos que cada livro de poemas instaura por si só um cronotopo maior, o livro é o cronotopo que congrega os poemas e os seus cronotopos menores nos quais há a criação de microcronotopos que correlacionam em cada poema os índices de lugares, sentimentos ou traços histórico – ideológicos.

**Palavras – chave:** Cronotopo. Discurso poético. Gêneros do discurso. Poesia.

## **ABSTRACT**

This dissertation work intends to examine the manifestation of chronotopic indexes in fifteen poems by the contemporary paraiban poet Sérgio de Castro Pinto (1983), in the light of the postulated dialogical theory of discourse (TDD) by Bakhtin (2011, 2014) and the Circle. Thus,

this work seeks, specifically, to enter into the analysis of the discourse manifested in the poetry of the paraiban poet Sérgio de Castro Pinto based on the theoretical-philosophical discussions of Bakhtin (2014), Tezza (2003) and Ladin (2015). Seeking to delineate the Bakhtinian additions to the study of poetry in contrast to the analyzes developed in the light of the formal method. Concomitantly, we seek to expand and foster the analysis of the work of one of the national representatives of Paraíba's poetry to those works that, recently, focus on chronotopic analysis in poetic texts. In order to articulate understandings about fundamental aspects of TDD, we spoke with the Bakhtinian interlocutors: Brait (2013), Sobral (2009), Faraco (2009) and Fiorin (2016). Thanks to the study of chronotopic indexes, we observed from this category that poems can also be constituted by a discourse full of ideological questions, especially when accentuated by the historical outline. The analyzes developed in this research showed the presence of historical - ideological chronotopic loads in the poetic discourse, in addition, we conclude that each book of poems establishes in itself a larger chronotope, the book is the chronotope that brings together the poems and their smaller chronotopes in which there is the creation of microchronotopes that correlate in each poem the indices of places, feelings or historical - ideological traits.

**Keywords:** Chronotope. Poetic speech. Speech genres. Poetry.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	11
1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TDD: PRINCIPAIS CONCEITOS ...	15
1.1 A linguagem, o dialogismo e as relações dialógicas .....	16
1.2 O enunciado e a interação discursiva .....	21

2. A POESIA: UM GÊNERO DISCURSIVO RELATIVAMENTE ESTÁVEL ....	29
2.1 Os gêneros do discurso: a poesia em perspectiva bakhtiniana.....	30
2.2 Estudos em poesia: do método formal às concepções bakhtinianas .....	34
3 O CRONOTOPO APLICADO AOS ESTUDOS DA LINGUAGEM POÉTICA	45
3.1 O cronotopo: materialização, particularidades e desdobramentos .....	46
3.2 O universo ficcional da poesia à luz do cronotopo: ancoragem e engatilhamento	48
4. ÍNDICES CRONOTÓPICOS NA POÉTICA DE CASTRO PINTO.....	55
4.1 Apontamentos metodológicos da pesquisa .....	56
4.2 O autor e o seu percurso sócio – histórico .....	57
4.2 Apreciação estética da poética de Sérgio de Castro Pinto .....	58
4.3 Traços histórico - ideológicos na poética castropintiana .....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	79
REFERÊNCIAS .....	81

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta discussão centraliza a análise de índices cronotópicos em quinze poemas de Sérgio de Castro Pinto selecionados para esta análise enquanto materialidade discursiva agregadora do cronotopo, a categoria selecionada como foco para esta dissertação. Assim, buscamos investigar, analisar e discutir como o cronotopo convoca sentidos para ancoragens e engatilhamentos de traços histórico - ideológicos circunscritos no discurso poético. A escolha do autor justifica-se pelo brilhantismo de sua poética firmada no início da década de 60 com o engajamento vanguardista do poeta na década no Grupo Sanhauá, junto com outros poetas e jornalistas que revolucionaram a literatura e as artes plásticas na capital e arredores.

A contraposição ao poderio das grandes instituições do mercado editorial, ao discurso formalmente engessado em lirismos vagos fomentaram as caldeiras criativas dos integrantes, a empenhados em construir um diálogo entre o lírico e o social, marcando o desenvolvimento de uma poética fincada na ruptura com os conservadorismos estéticos ultrapassados.

Inclusive, a vanguarda da geração 60 dialoga com a vanguarda da geração 59, entretanto, não se inscreve na história como uma extensão dela, pois todo o conjunto do ideário da geração 60 e do Grupo Sanhauá colocou em xeque no poema a inclinação lírica do poeta contestando o preciosismo da forma, a crítica da forma por ela mesma, a crítica literária anteposta à criação.

No discurso e no projeto cultural da geração 60 a pulsão pela experimentação atrelada à vivência poética se sobressai na crítica à literatura através do próprio poema, marcando o espaço do texto poético como uma arena capaz de propiciar movimentos discursivos de concordância ou discordância.

Em suma, optamos por selecionar Sérgio de Castro Pinto e não outro integrante do Grupo Sanhauá, ou qualquer outro poeta circunscrito em outro recorte socio-histórico, graças à singularidade com que o poeta paraibana estabelece relações dialógicas e metalinguísticas através da sua obra, revela-se, em sua poética, um estilo que, como diria Bakhtin (2014), com maestria é capaz de extrair todos os sumos da língua para elevá-la à sua capacidade expressiva máxima.

Evidencia-se no corpus selecionado para a análise a materialização das bases em que se construiu a vanguarda de 60, vê-se através destas obras a crítica do poeta ao seu tempo, alinhando corpus e categoria, encontramos nos poemas a materialização dos índices cronotópicos que tratam do medo graças às influências histórico-ideológicas que por sua vez

também materializam um cronotopo. Assim, esta pesquisa envereda pelos caminhos abertos em Bruxelas, no ano de 2008, graças ao pioneirismo intelectual dos estudiosos responsáveis pela conferência interessada em discutir estudos alinhados na categoria do *cronotopo*: tempo (*chronos*) e espaço (*topo*), adaptada da física e inserida no escopo dos estudos literários por Bakhtin (2014).

Tal investigação é imprescindível para que possamos compreender como os índices cronotópicos se evidenciam no discurso poético, ainda que tal materialidade discursiva seja marcada por sua natureza amplamente centrífuga. A potencialidade ficcional do poema abrenos espaço para propor a investigação das seguintes questões – problema: como o cronotopo se manifesta nos poemas de Castro Pinto? Como o poeta transfere aos quinze poemas analisados os índices cronotópicos que nos revelam as características histórico - ideológicas intrínsecas à construção dos sentidos ligados ao tempo e ao espaço do período cronológico real em que foram escritos? Nesse recorte específico, o regime instaurado pelo golpe civil – militar dos anos 60, que culminou no período ditatorial perpetuado em nosso país durante 21 anos.

Em nossa atual conjuntura, visitar o passado é também contrapor cronotopias separadas por pouco mais de meio século, entretanto, aproximadas pelo silêncio imposto à arte e ao discurso anti-reacionário. Assim, objetivamos de forma geral, analisar os traços históricoideológicos materializados em poemas de Sérgio de Castro Pinto que convocam os índices cronotópicos no discurso poético, tratando especificamente de relacionar a cronotopia aos estudos da linguagem poética.

Por outro lado, é válido salientar que os estudos acadêmicos evocam responsabilidade, respeito e compromisso com a democratização do acesso às produções científicas e culturais, assim este estudo resvala no silêncio imposto outrora aos artistas, a história é construída em diálogo, a própria humanidade se constitui através das relações dialógicas e dos ecos possibilitados pela responsividade entre interlocutores, assim, nesta dissertação insistimos na pertinência da análise do discurso poético buscando compreender outras épocas com as quais dialogamos.

Examinar o discurso não é apenas examinar todos os elementos da língua agrupados em uma dada materialidade discursiva, a Teoria Dialógica do Discurso (TDD), busca, sobretudo, evidenciar como tais materialidades dialogam com os discursos em função dos quais nascem. Para analisar poesia, é preciso dispor de olhos afiados capazes de atingir a medula do poema, um gênero que, por sua vez, trabalha longe da centralidade revigora e desestabiliza os sentidos comuns do próprio material que o constrói, revelando conseqüentemente o cerne cronotópico

que nos instaura sensações, imagens, lugares, traços históricos e ideológicos selecionados pelo autor que trabalha *monologicamente*, ou seja, sem a associação de álibis ou personagens.

Trabalhar a ideologia, a liberdade de expressão, a arte e, em especial, a poesia, parecidos um trabalho situado nas margens de todas as fronteiras possíveis, pois o conhecimento que intentamos viabilizar nesta análise é acentuado por sua natureza ístmica. Assim, insistimos em fazer exatamente este recorte de corpus, pois faz-se necessário, também, valorizar, evidenciar e inserir nos estudos da TDD a literatura paraibana - aqui representada ilustremente por Sérgio de Castro Pinto.

Considerando fins metodológicos, este estudo desenvolveu-se sob os parâmetros de uma pesquisa explicativa no contraste entre teoria e corpus com base na revisão bibliográfica das concepções teóricas de: Bakhtin (2011, 2014), Brait (2013), Faraco (2009), Fiorin (2016), Ladin (2015), Sobral (2009), Tezza (2003) e Volochinov (2018).

Afora a introdução, este trabalho, está organizado em três partes: a primeira parte, a princípio, destina-se à exposição dos principais conceitos da TDD, especificamente o que diz respeito às concepções de linguagem, dialogismo, relações dialógicas, enunciado, gêneros do discurso e de interação verbal. Este trabalho foi construído a partir das orientações metodológicas da pesquisa qualitativa de base interpretativista, uma vez que buscamos analisar o corpus à luz das perspectivas e concepções teóricas de outros autores com alinhamentos comuns às nossas necessidades analíticas, e que, sobretudo, fossem capazes de suprir os objetivos levantados para erigir a análise científica do corpus selecionado.

Percebemos que a escolha desse método proporcionou amplo espaço retórico para o desenvolvimento deste trabalho, além de também agregar plasticidade aos apontamentos e discussões. Ademais, convém salientar que, de forma alguma, intencionamos construir uma resposta hegemônica às questões-problema suscitadas. Com este estudo, delineamos os contornos de um caminho possível no que tange o estudo da materialização do cronotopo no discurso poético castropintiano.

Para conseguirmos contemplar os objetivos gerais e específicos propostos nesta pesquisa interpretativista, a fim de apresentar resultados capazes de suprir as demandas levantadas pelas questões – problema suscitadas no início desta discussão, a saber: como o cronotopo se manifesta nos poemas de Castro Pinto? Como o poeta transfere ao texto as marcas pontuais que nos revelam características histórico - ideológicas intrínsecas ao tempo e ao espaço do período cronológico real em que foram escritos?

Partindo da problematização levantada, efetuamos a revisão teórica que sustenta esta análise ao longo dos três primeiros capítulos. No primeiro capítulo, discutimos os principais conceitos da TDD: a linguagem, o dialogismo, as relações dialógicas, o enunciado e a interação discursiva. O segundo capítulo é dedicado à sistematizar as noções teóricas sobre os gêneros do discurso tomando a poesia em perspectiva bakhtiniana para que pudéssemos compreender as particularidades do gênero, bem como o percurso analítico das teorias linguísticas da linguagem aplicadas ao discurso artístico contido na poesia.

O terceiro capítulo é subdividido em dois subtópicos, o primeiro deles é inteiramente voltado à compreensão das noções estruturais do cronotopo, partindo de suas formas de materialização, particularidades e os desdobramentos possíveis aos estudos cronotópicos; já no segundo subtópico, procuramos apreender como são feitas as ancoragens e os engatilhamentos cronotópicos para a criação de um universo ficcional na literatura.

O quarto capítulo está subdividido em quatro tópicos, neste primeiro, apresentamos alguns apontamentos metodológicos da pesquisa com o intuito de descrever o passo a passo de construção deste trabalho. O segundo subtópico é destinado à apresentação do autor e a sua contextualização sócio-histórica. Para erigir o terceiro subtópico realizamos a seleção e o recorte de doze poemas que revelam os principais traços de estilo do autor para compor a apreciação estética da poética castropintiana e, por fim, passamos à discussão realizada no quarto subtópico com a análise do corpus central para o qual selecionamos quinze poemas.

## 1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TDD: PRINCIPAIS CONCEITOS

A língua, a linguagem, o dialogismo e as relações dialógicas são fios de uma mesma trama. Na correlação entre estas categorias reside a base que dá sentido à comunicação que se estabelece entre os sujeitos discursivos. Tais relações precisam ser concretas, ou seja, só podemos considerar a incidência de relações de sentido acerca do que é materializado através da linguagem, a língua é a aparelhagem que possibilita a construção lógica e compreensível de um enunciado, constituindo, por fim, a materialidade discursiva.

A língua fornece aos falantes nativos de uma determinada língua o suporte necessário para que eles possam se comunicar de maneira efetiva. A linguagem é fluida e capaz de assumir múltiplas formas em nosso cotidiano, esse conceito amplo basicamente nos elucida que tudo o que é capaz de estabelecer uma relação de sentido é, por sua vez, uma forma de linguagem. Para que a comunicação seja possível, necessitamos de, no mínimo, dois sujeitos discursivos.

A comunicação discursiva é um processo dinâmico guiado por um princípio básico ao qual Bakhtin (2011) nomeia *alteridade*, enfatizando que todo enunciado existe em função de outro enunciado ao qual se orienta discursivamente sob a possibilidade de estabelecer relações dialógicas polêmicas de discordância, objeção, negação, restrição; ou relações dialógicas não - polêmicas de concordância, aceitação, reacentuação, integração, tais relações são possíveis entre textos, imagens, e todas as formas de gêneros discursivos que, conseqüentemente, são enunciados graças à sua natureza constitutiva e à dialogicidade que é capaz de instaurar.

A recorrente metáfora do mestre russo ilustra que cada novo enunciado é um elo em uma corrente maior, por isso, seja qual for o tipo de relação dialógica estabelecida no interior de um enunciado, devemos rememorar o princípio mais básico e caro para a TDD que diz que a língua é dialógica por natureza e por isso os enunciados sempre estão interligados a outros. Bakhtin (2011), em sua teoria não toma a língua apenas como uma caixa de ferramentas estanque, da qual os falantes retirariam peças para efetuar montagens aleatórias, mas sim como um sistema que possibilita a materialização do discurso, através do qual os falantes selecionam e agrupam elementos a fim de formular enunciados que atendam às necessidades comunicativas do cotidiano.

A língua não é percebida como um conjunto de ferramentas que possibilita a realização da linguagem materializada efetivamente no enunciado, mas como um pressuposto básico que

garante a existência dos enunciados: “Por trás de cada texto está o sistema da linguagem.” (BAKHTIN, 2011, p. 309), o enunciado, por sua vez, estabelece relações dialógicas concretas graças ao princípio de alteridade, assim, compreende-se que cada enunciado é produzido em função de outro enunciado, e o sujeito se realiza no mundo através da linguagem, a dinamicidade social da linguagem é evidenciada pelos estudos bakhtinianos. Partindo dessas noções regulares da teoria bakhtiniana, adentraremos na discussão teórica dos principais conceitos que fundamentam a TDD.

### **1.1 A linguagem, o dialogismo e as relações dialógicas**

A linguagem é a orientação da língua em sua realização efetiva no mundo, ou seja, articulada em enunciados e materializada fora do arcabouço formal, haja visto que: “A palavra é quase tudo na vida humana.” (BAKHTIN, 2011, p. 324), é pela linguagem os sujeitos seres capazes de agir sobre as esferas em que atuam e sobre os outros sujeitos em uma relação na qual as individualidades coexistem em interdependência.

Desse modo, apoiando-nos no fundamento principal da teoria dialógica do discurso para a construção desta discussão, faz-se imprescindível a compreensão de como cada elo se articula na corrente teórica. À luz de Bakhtin (2011), somos apresentados à uma crescente conceitual esclarecedora, em que o filósofo russo nos elucida seus elos teóricos, apontando-nos, primeiramente, a palavra como condição indispensável para a existência de linguagem; posteriormente, amplia-nos o olhar e estabelece que a linguagem – e não só a palavra – é primordial para a existência das relações dialógicas:

Onde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas; estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas (conceitos, juízos etc.). As relações dialógicas pressupõem linguagem, no entanto, elas não existem no sistema da língua. Não são possíveis entre os elementos da língua.” (BAKHTIN, 2011, p. 323)

Tal posicionamento, no início do século XX, foi revolucionário tanto por negar de maneira tão veemente a perspectiva formal de estudo instaurada à época quanto por considerar a existência de um sujeito socio-historicamente constituído, a TDD percebe a língua e a interação discursiva como elementos fundamentais para o desenvolvimento das funções sociais. Este é um posicionamento visionário, pois, naquela época, as atenções não se direcionavam ao horizonte social da língua: “A linguística estuda apenas as relações entre os elementos no

interior do sistema da língua, mas não as relações entre os enunciados e nem as relações dos enunciados com a realidade e com a pessoa falante (o autor).” (BAKHTIN, 2011, p. 324).

Com o intuito de assegurar a singularidade e a vivacidade dos estudos sobre o discurso distanciando-os daqueles feitos de forma isolada, a corrente dialógica instaura uma diáspora permanente à revelia do método e da concepção teórico - filosófica que a partir da qual se estudara até então, a atenção de Bakhtin (2011) se volta à essência viva e fluida da linguagem – dialógica – pela a qual ele se norteia, e nos afirma que: “O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então sobrarão em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de sua posição social, nem de seu destino.” (BAKHTIN, 2014, p.99), os postulados bakhtinianos rompem a cadeia arcaica e imanente ao inserirem no íntimo dos estudos linguísticos o sujeito como um agente ativo que utiliza a língua e a toma como um suporte dinâmico para a sua própria constituição no mundo das relações sociais entre sujeitos:

Contudo, não se deve pensar que essa realidade sumamente multifacetada que tudo abrange possa ser objeto apenas de uma ciência – a linguística – e ser interpretada apenas por métodos linguísticos. O objeto da linguística é apenas o material, apenas o meio de comunicação discursiva, mas não a própria comunicação discursiva, não é o enunciado de verdade, nem as relações entre eles (dialógicas), nem as formas da comunicação, nem os gêneros do discurso. A linguística estuda apenas as relações entre os elementos no interior do sistema da língua, mas não as relações entre os enunciados e nem as relações dos enunciados com a realidade e com a pessoa falante (o autor). (BAKHTIN, 2011, p. 324)

É preciso atentar a um dos fundamentos básicos estabelecidos pelo próprio filósofo russo, feito propositalmente, a fim de que a noção ampla dessas relações não seja deturpada ou perdida, pois: “As *relações dialógicas* são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático – composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso.” (BAKHTIN, 2011, p. 323), mais um vez, evidencia-se a centralidade do sujeito para a teoria dialógica do discurso, mas, para além disso, é esclarecido, também, que não podemos entender as relações dialógicas como um elemento interno subentendido que liga um termo ao outro como nos silogismos lógicos, por isso, faz a seguinte colocação distintiva:

As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria. [...] Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. (BAKHTIN, 2008, p. 210)

A comunicação discursiva é essencial para a existência das relações dialógicas, através deste fio são conduzidas as trocas de enunciados concretos formulados e direcionados conforme sigam as alternâncias entre o *eu* e o *outro*, pela mobilização de vozes sociais estruturadas em discurso. Para que existam relações dialógicas, precisamos de alguns elementos básicos: “Os elementos da língua dentro do sistema da língua ou dentro do “texto” (no sentido rigorosamente linguístico) não podem entrar em relações dialógicas.” (BAKHTIN, 2011, p. 325), esse requisito afasta completamente as relações dialógicas da concepção imanente e inflexível. Entretanto, tais preceitos não podem ser resumidas ou confundidas com a noção de diálogo face a face, pois a concepção de diálogo na TDD não se restringe apenas a este modo de constituição discursiva:

O Círculo portanto, olha para o diálogo face a face do mesmo modo que olha para uma obra literária, um tratado filosófico, um texto religioso, isto é, como eventos da grande interação sociocultural de qualquer grupo humano; como espaços de vida da consciência socioideológica; como eventos atravessados pelas mesmas grandes forças dialógicas (as forças da **heteroglossia dialogizada**). (FARACO, 2009, p.62)

Assim, os lugares dos sujeitos do discurso podem ser ocupados, por exemplo, por um livro e o seu leitor ou uma pintura e o seu leitor/apreciador, são enfim dadas de diversas formas. Entre as muitas formas de relações dialógicas, de acordo com Fiorin (2016) estão: a negação após a referência a um discurso alheio; a polêmica clara, em que as duas vozes discordam abertamente sobre os pontos em questão; a polêmica velada, na qual, a discordância não é declarada, porém, pode ser notada através das próprias relações de enfrentamento indireto entre as vozes articuladas; a paródia, em que um enunciado é retomado e trabalhado intencionalmente com a finalidade de negá-lo, ou fazer chacota provocando o riso; a estilização, na qual um enunciado é retomado e contrastado a outro que não intenta negá-lo, ou ridicularizar, mas sim, estabelecer relações semânticas de concordância através desse movimento de recuperação:

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto.

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda vida da linguagem, qualquer que seja seu campo de emprego, está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2010, p. 209)

O dialogismo é um princípio subdivisível em três facetas distintas, conforme nos esclarece Fiorin(2016), a *primeira* noção exposta por esse interlocutor bakhtiniano refere-se ao dialogismo que é um dos princípios constitutivos do enunciado, por essa natureza dialógica, cada enunciado é suscitado por outro, o qual, por sua vez, motivará outros enunciados.

A *segunda* noção apresentada por Fiorin (2016) é sobre o dialogismo como orientação composicional da arquitetura textual, referindo-se às relações de mobilização e disposição das vozes no desenvolvimento do projeto discursivo, apontando a intencionalidade, a expressividade e o tom, características decisivas na escolha de quais e como as vozes serão interligadas, se através do discurso direto entre aspas, indireto ou indireto livre. Sobretudo, o próprio Bakhtin (2011) nos define claramente que: “As relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda a espécie de enunciados na comunicação discursiva.” (BAKHTIN, 2011, p.323).

A *terceira* noção é do dialogismo como fator de constituição do sujeito no mundo através da relação com o outro. Pois, para Bakhtin (2011), o sujeito se constrói à medida em que interage discursivamente com o outro, seja esse outro uma pessoa ou uma obra artística. Ao nos aprofundarmos nesta terceira noção de dialogismo, evidencia-se a assimilação que o sujeito faz das vozes sociais circundantes e o modo como se dão essas relações de diálogo entre múltiplas vozes, como ele assimila as vozes de autoridade – centrípetas – e como articula-se às vozes mais facilmente flexibilizáveis, sujeitas à refutação – centrífugas – construindo sua individualidade pelas relações dialógicas entre as vozes coexistentes na sociedade:

Sendo a consciência sociossemiótica, ou seja, formada por discursos sociais, o que significa que seu conteúdo é sócio, cada indivíduo tem uma história particular de constituição de seu mundo interior, pois ele é resultante do embate e das inter-relações desses dois tipos de vozes. (FIORIN, 2014, p. 61)

Uma vez que o sujeito se constitui socialmente, e sendo a sociedade, por sua vez, a arena que abriga muitas ideologias, são abundantes as relações em que há o acúmulo de valorização sobre algumas vozes em detrimento de outras. As forças centrípetas atuam sobre os discursos

provenientes das instituições religiosas, médicos ou instâncias jurídicas que, por sua natureza e lugar social, são menos refratadas e mais refletidas; já as forças centrífugas, diferentemente, incidem sobre as vozes que são socialmente mais refratadas e menos refletidas. Cada sujeito, em sua individualidade, constitui o seu próprio conjunto de vozes, às quais está dialogicamente interligado através do seu discurso.

Os discursos sobre os quais atuam as forças centrípetas são menos flexíveis e em decorrência de sua rigidez centralizadora findam por uniformizar o discurso, torná-lo fixo, distante da polaridade centrífuga que exerce uma força contrária à uniformização e à rigidez. As forças centrífugas atuam diretamente na linguagem através da compreensão responsivo – ativa dos sujeitos de modo que os discursos enrijecidos sofrem ataques constantes na arena discursiva:

Assim, o diálogo, no sentido amplo do termo (“o simpósio universal”), deve ser entendido como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos), no qual atuam *forças centrípetas* (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica sobre o plurilinguismo real) e *forças centrífugas* (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobreposição de vozes etc.). (FARACO, 2009, p. 69 - 70)

Tais forças, procuram refutar, desestabilizar e flexibilizar o discurso, tornando-o passível de transformações, sujeitando-o às transgressões que movimentam a linguagem para longe do centro uniformizado.

A língua por ser uma estrutura largamente partilhada por todos os seus falantes é circundada por forças centrípetas que asseguram certo grau de estabilidade, por isso, apesar de passar por mudanças, as transformações vocabulares se dão ao longo dos séculos demonstrando que as forças centrífugas apesar de atuarem sobre ela, não o faz de maneira radical e instantânea.

É no istmo da tensão entre essas duas forças – normatizadora x transgressora – que o sujeito se constitui através do discurso axiologicamente valorado. Neste grande “simpósio universal”<sup>1</sup> todos os falantes estão naturalmente interconectados, a metáfora do enunciado

---

<sup>1</sup> Tal expressão é utilizada comumente por Bakhtin para referenciar a natureza dialógica do discurso e as respectivas relações dialógicas que podem ser estabelecidas entre enunciados de diferentes épocas em diferentes recortes de tempo, o simpósio universal é uma metáfora que caracteriza a orientação do discurso para os movimentos discursivos que jamais se encerram, pois não há palavra primeira, nem palavra última.

visualizado como um elo em uma corrente que se mostra cristalina após a percepção articulada do raciocínio bakhtiniano.

---

Assim como cada enunciado é um elo em uma corrente repleta de enunciados anteriores, os discursos também são elos observados pela ótica de grandes cadeias, as múltiplas vozes sobre as quais forças contrárias atuam constantemente desvelam a visualização da linguagem articulada sob a composição de relações de sentido encadeadas, porém fluidas, não pela noção rígida de algo que se mantém estagnado e permanentemente imóvel.

A trama discursiva utiliza a amálgama da linguagem para compor seus elos e formas relativamente estáveis. A comunicação discursiva é imprescindível para o estudo dialógico da linguagem, é o ambiente propício à centelha geradora que alimenta a língua *ad infinitum*.

## 1.2 O enunciado e a interação discursiva

O enunciado é a materialidade discursiva que possibilita a interação verbal/interação discursiva, tanto no cotidiano quanto na literatura: “a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação *necessária* com *outros* participantes da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 270), o filósofo russo percebe o ser humano como produtor de textos/ enunciados: “O homem em sua especificidade humana sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto” (BAKHTIN, 2011, p. 312). Assim, a perspectiva dialógica da linguagem por sua natureza socialmente integradora, opõe-se diretamente aos estudos imanentes, sob o viés histórico – comparativo da língua em sua estrutura fixa, ou às análises das formas da língua separadas do seu funcionamento e dos seus sujeitos imbuídos em práticas sociais.

A fim de estabelecer o limiar teórico de uma categoria básica de análise que pudesse subsidiar a realização de análises discursivas pautadas em uma materialidade, Bakhtin (2011) distinguiu e definiu o enunciado, primeiramente, apontando as particularidades do seu pensamento acerca do enunciado e suas peculiaridades através de uma relação de oposição à oração, posteriormente, o filósofo afirma que o enunciado é a forma concreta da unidade do discurso, e que é através dos enunciados que aceitamos ou rejeitamos posicionamentos, que é

por meio do enunciado que nos constituímos como sujeitos discursivos responsivo – ativos integrantes de uma cadeia discursiva ativa e dinâmica.

Bakhtin (2011) delimita a oração como unidade da língua e distingue o enunciado como unidade da comunicação discursiva, uma vez que: “os limites da oração enquanto unidade da língua nunca são determinados pela alternância de sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 277), assim, o filósofo russo nos apresenta a noção de *alternância de sujeitos*, uma outra categoria fundamental constituída pelo princípio da *alteridade*, conceitos imprescindíveis para a compreensão das relações dialógicas. A oração é uma unidade da língua que:

Não é delimitada de ambos os lados pela alternância dos sujeitos do discurso, não tem contato imediato com a realidade (com a situação extraverbal) nem relação imediata com enunciados alheios, não dispõe de plenitude semântica nem capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta. A oração enquanto unidade da língua tem natureza gramatical, fronteiras gramaticais, lei gramatical e unidade. (BAKHTIN, 2011, p.278)

A princípio, a primeira particularidade: “a alternância dos sujeitos do discurso, que emoldura o enunciado e cria para ele a massa firme, rigorosamente delimitada dos outros enunciados a ele vinculados” (BAKHTIN, 2011, p. 279 – 280), para que o enunciado exista no plano discursivo é necessário primeiramente que haja um sujeito que o elabore e materialize em um dado gênero, apresentando assim, a segunda particularidade intrínseca ao enunciado que é a necessidade de *conclusibilidade* para a intervenção responsiva – ativa da alternância entre sujeitos. É preciso que o enunciado esteja concluído para que assim, o *outro* possa se posicionar em relação a ele:

A conclusibilidade é uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob dadas condições. Quando ouvimos ou vemos, percebemos nitidamente o fim do enunciado, como se ouvíssemos o “dixi” conclusivo do falante. [...] O primeiro e mais importante critério da conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de *responder a ele*. (BAKHTIN, 2011, p. 280)

Assim, o enunciado se diferencia da oração por suas particularidades necessariamente interligadas com a efetivação da troca discursiva entre sujeitos, a possibilidade responsiva se dá graças a alguns elementos que resguardam a dinamicidade orgânica do enunciado: “1) a

exauribilidade do objeto e do sentido; 2) projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) formas típicas composicionais e de gênero do acabamento.” (BAKHTIN, 2011, p. 281), dessa maneira, primeiramente: o objeto possui formas oscilantes de exaurir o objeto de sentido, há campos objetivos que permitem a exauribilidade próxima à totalidade, em contraste aos campos complexos como o científico ou o artístico que apenas convertem o objeto em tema do enunciado e desta forma sinalizam uma conclusibilidade; posteriormente: o projeto discursivo ou a vontade discursiva do falante determinam qual será, por último, a forma típica de gênero do discurso a qual o enunciado será moldado.

A distinção da noção de neutralidade do enunciado se dá contrastada à noção de palavra que, por sua vez, é neutra e por essa mesma característica, contempla a possibilidade de organização de outros enunciados diversos em posicionamentos em torno de um dado tema, desta maneira. Portanto, enunciar significa assumir ponto de vista e assim, um determinado posicionamento valorativo:

Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido. Por isso cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico – objetual. A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros do discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. (BAKHTIN, 2011, p.289)

Este elemento organizacional referido à seleção das categorias da língua a fim de compor e organizar o enunciado, parte, a princípio do projeto enunciativo do sujeito – autor, que exerce a valoração a partir do seu próprio projeto discursivo, assim, a seleção das formas se dá de subjetiva e individualmente. Outrossim, parte da intenção comunicativa do falante e de sua valoração até a seleção das palavras para compor o enunciado: “A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*.” (BAKHTIN, 2011, p. 282).

Encaminhar-nos-emos para o segundo elemento do enunciado ligado à expressividade e conseqüentemente ao estilo que é definido no processo emotivo – volitivo do falante: “o elemento *expressivo*, isto é, a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado.” (BAKHTIN, 2011, p. 289). Por tais características subjetivas e valorativas, o filósofo russo postula que não é possível a existência de um enunciado que seja neutro, isento de valoração e posicionamento discursivo: “[...] o

elemento expressivo tem significado vário e grau vário de força, mas ele existe em toda parte: um enunciado absolutamente neutro é impossível.” (BAKHTIN, 2011, p. 289).

Convém elucidar que quando se menciona o termo *palavra* e sua seleção para a formulação do enunciado, a teoria se subdivide e a palavra é percebida através de forma distinta:

Qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. (BAKHTIN, 2011, p. 294)

Compreende-se que apesar de a palavra ser dotada de carga semântica e de expressividade, carece do contato com a realidade social comunicativa, porque uma vez inserida em um enunciado em um dado contexto discursivo, a palavra passará pela seleção estilística, valoração e entonação até que atinja, por fim, o grau de expressividade planejado pelo sujeito do discurso.

O enunciado é uma unidade real que assegura a alternância entre os sujeitos do discurso na interação discursiva, uma vez que suas particularidades composicionais suscitam outros discursos. A interação discursiva constitui a própria realidade da língua, sem ela não haveria comunicação ou linguagem, a língua existe para o contato dialógico entre enunciados. A interação discursiva é possível não apenas no diálogo face a face, o falante também interage com interlocutores distantes fisicamente, porém presentes na forma de livros ou estudos que também são formas possíveis de constituição do enunciado, conforme afirma Volóchinov (2018, p. 219):

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou vários enunciados. Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua.

Assim, o enunciado é “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 272), não há enunciado que encerre todos os outros. Toda palavra se orienta em relação a uma palavra anterior que a suscitou. Há sempre uma motivação detrás do ato de enunciação, assim, a interação discursiva é ilimitada e infinda. Nos

comunicamos com as vozes de nossos antepassados através do tempo. Dialogamos com as vozes que estão presentes neste século e suscitamos através dos nossos enunciados a interação discursiva com as vozes dos falantes que sequer foram gerados.

Assim, a linguagem humana apresenta uma de suas mais caras facetas, a capacidade de perpetuar a informação através dos séculos e permitir que novas relações dialógicas sejam estabelecidas com este tempo. Tais enunciados realizam movimentos discursivos de contraposição, referenciação direta, indireta, ou reacentuação: “Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.” (BAKHTIN, 2011, p. 295). As possibilidades de disposição do enunciado são infinitas e a cada enunciação o enunciado se atualiza e passa a figurar como um novo enunciado interligado aos outros que o precederam e, conseqüentemente, será ligado a todos os outros que o sucederem:

A experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros. (BAKHTIN, 2011, p. 294)

A metáfora recorrente do enunciado como elo em uma corrente de enunciados, agrupada acima em citações diretas, é ampliada para a organização interna do enunciado dentro dos campos comunicativos: “Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo.” (BAKHTIN, 2011, p. 296), Bakhtin menciona dois lugares aos quais podemos chamar de “contextos de existência” do enunciado, o campo discursivo que abrange instâncias em um plano macro estão os campos discursivos variados que englobam a cultura, a política ou a religião; em um plano micro, a noção de esferas comunicativas se refere aos múltiplos espaços de realização das atividades humanas, seja a esfera familiar, profissional ou social em que os sujeitos discursivos estão inseridos e o discurso se realiza através de gêneros discursivos específicos.

A título de exemplo, convém lembrarmos dos gêneros envolvidos nos ambientes de ensino/aprendizagem: seminário, comunicação oral e prova; os gêneros jurídicos: intimação, habeas corpus e mandado de prisão; ou os gêneros do cotidiano: conversa, bilhete e carta pessoal. Dessa maneira, em cada campo discursivo há a prevalência de certos gêneros em

detrimento de outros que não satisfazem aos projetos, ideias ou vontades discursivas dos falantes:

Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2011, p. 297)

Cada esfera orienta, a seu modo, o posicionamento ético dos falantes sobre o contexto em que ocorre o discurso e o destinatário ao qual o enunciado se dirige, pois: “ Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu *direcionamento* a alguém, o seu *endereçamento*.[...] o enunciado tem autor (e respectivamente, expressão do que já falamos) e destinatário.”(BAKHTIN, 2011, p.301).

O enunciado é suscitado por outros que lhe antecederam, e todo enunciado suscitará respostas, a compreensão entre falantes é ativa, não há uma cadeia estática em que apenas um sujeito fala e o outro escuta completamente inerte sem assimilar e refratar absolutamente nada do discurso do outro em seu pensamento, esse processo de interação discursiva é rico em dinamismo pois: “Toda compreensão da fala viva do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.”(BAKHTIN, 2011, p.271), A alteridade que guia os sujeitos assegura a alternância de vozes de maneira responsiva – ativa.

A entonação empregada é outro aspecto importante para que se compreenda um enunciado, pois: “O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos.” (BAKHTIN, 2011, p.298), pela tonalidade expressamos (des)contentamento, (des)aprovação, alegria, tristeza, raiva, dúvida, surpresa e todas as outras entonações emotivo – volitivas que fazem parte da vida humana.

Tais aspectos são cruciais para que se compreendam traços delicados de estilo como a ironia, a sátira ou o humor. No discurso escrito emoldurado por aspas a entonação carregada pela fala do outro é recuperada pela pontuação, ou seja, as pausas longas entre os diálogos são

sinalizadas pelo uso de reticências, o uso da exclamação aponta para a entonação de surpresa, alegria, susto, dor e assim sucessivamente.

Precisamos visualizar mentalmente o tom a partir da escrita a sua realização na fala: “[...] no discurso escrito é como se a adivinhássemos e a sentíssemos graças ao contexto que emoldura o discurso do outro [...]. (BAKHTIN, 2011, p.299). É relevante acentuarmos que o falante não elabora o discurso de qualquer maneira, mas o faz considerando as relações de intimidade com o interlocutor, a esfera comunicativa em que estão inseridos e a situação extraverbal em que se dará a enunciação. Assim, antes mesmo de falar, ele considera e acomoda no interior do seu enunciado múltiplos aspectos relativos ao outro, desde o posicionamento ideológico até a resposta possível ao que seja dito: “Ao construir o meu enunciado, procuro defini-lo de maneira ativa; por sua vez, procuro antecipá-lo, e essa resposta antecipável exerce, por sua vez, uma ativa influência sobre o meu enunciado.” (BAKHTIN, 2011, p.302).

A alteridade é o princípio constitutivo das relações discursivas por reger os movimentos do sujeito: o *eu* em relação ao *outro* no ato de constituição do próprio discurso antes mesmo de ser verbalizado, o *eu* considera o *outro* de tal forma ao ser estruturado que até mesmo o gênero a ser selecionado para moldá-lo depende dessas relações dinâmicas: “Ao falar, sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção do meu discurso pelo destinatário[...] levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele.” (BAKHTIN, 2011, p.302).

A materialidade pela qual o discurso exerce sua função social no mundo, o enunciado, é passível de resposta, através dele os interlocutores se constituem e alternam suas vozes em um movimento dinâmico, porque: “só o contato do significado linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, o qual se dá no enunciado, gera a centelha da expressão: esta não existe nem no sistema da língua nem na realidade objetiva existente fora de nós.” (BAKHTIN, 2011, p.292).

Assim como a expressividade, todas as particularidades do enunciado corroboram que sua realização se dá no mundo concreto, e tanto esse mundo e quanto a realidade objetiva que nos circunda carecem da centelha discursiva. Essa, assim como as outras facetas distintivas do enunciado e sua ligação intrínseca com os gêneros do discurso e a alternância dos sujeitos discursivos conferem ao enunciado não apenas um lugar de oposição em relação à noção de oração.

Toda a exposição realizada por Bakhtin (2011) centraliza a sua natureza fundamental do enunciado, que permite ao ser humano criar, se posicionar, concordar, aceitar, excluir, saudar, argumentar e por fim: *ser para si*, para o *outro*, *objetivar-se* e *efetivar* suas vontades no mundo. A noção, repetidas vezes enfatizada pelo filósofo russo, aponta necessariamente para a compreensão extremamente basilar de que para constituir-se sujeito discursivo, responsivo e responsável por práticas sociais no mundo é preciso materializar o pensamento em discurso e enunciar.

A seguir, no segundo capítulo desta pesquisa, no primeiro tópico, discutimos o conceito de gêneros do discurso à luz da TDD apontando as principais particularidades da poesia enquanto gênero discursivo relativamente estável; no desenvolvimento do segundo tópico do mesmo capítulo, discorremos sobre os estudos do discurso partindo do paradigma formal às influências revolucionárias dos estudos bakhtinianos para as análises discursivas, bem como ao amadurecimento do pensamento filosófico proporcionado pela TDD, com relação às noções de língua, materialidade discursiva e apreciação estética.

## 2 A POESIA: UM GÊNERO DISCURSIVO RELATIVAMENTE ESTÁVEL

As contribuições de Bakhtin (2011) agregaram às análises linguísticas a importância de considerar o meio social e a interação entre sujeitos para melhor estudar e compreender o funcionamento da linguagem que se materializa efetivamente no enunciado, ou seja, no discurso. Os campos da literatura, da arte e da cultura em geral passam a ser estudados por Bakhtin e o Círculo por serem uma materialidade da comunicação discursiva, concedendo terreno às análises e apreciações estéticas: “A obra é um elo na comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p.279), a mesma metáfora é utilizada para o enunciado que também é concebido como elo: “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Bakhtin dedicou-se à análise da prosa, mais especificamente do romance e de suas particularidades discursivas, partindo desse gênero depreendeu diversas de suas categorias mais popularizadas, tais como a complexa noção de polifonia, que é substituída posteriormente pelo plurilinguismo e o cronotopo, que abre sendas a uma de suas mais instigantes searas de estudo. Bakhtin compreende que todos nós falamos em forma de prosa, e que todos os discursos se organizam em torno de gêneros, para fins categóricos, classifica os gêneros discursivos em primários e secundários do discurso.

As noções filosóficas de alteridade, compreensão responsiva – ativa e ato responsivo, conceitos que se desdobram até a atualidade multiplicando pesquisas embasadas em sua frutífera aplicabilidade científica. Convém salientar que as categorias de análise na teoria dialógica discurso possuem termos flutuantes, uma vez que a produção do texto se deu de forma atribulada em um período histórico de revolução na Rússia no início do século XX.

Os próprios estudos de Bakhtin tiveram partes perdidas, só puderam ser retomados após um hiato de muitos anos e até mesmo foram deixados incompletos, entretanto, apesar das vicissitudes, buscamos a compreensão sistemática de sua obra e de sua vasta contribuição aos estudos da linguagem e da literatura em geral. A fim de auxiliar nestas discussões, nos

colocaremos em diálogo com os seus principais interlocutores no Brasil e no exterior: Fiorin (2014), Sobral (2009) e Tezza (2003) para que possamos discutir as considerações de Bakhtin sobre o gênero poesia Bemong (2015), Borghart (2015), Ladin (2015), Collington (2015) entre outros pesquisadores que se dedicaram ao desenvolvimento de estudos sobre a categoria do cronotopo bakhtiniano. Todos esses pesquisadores integram o conjunto de vozes articuladas neste trabalho.

## **2.1 Os gêneros do discurso: a poesia em perspectiva bakhtiniana**

A comunicação humana segundo o filósofo russo, está articulada e organizada em torno dos gêneros do discurso, que por sua vez possibilitam a adequação do projeto discursivo do falante ou do autor a uma determinada forma do discurso, seja ela primária ou secundária: “Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional.”(BAKHTIN, 2011, p.263). Dessa maneira, compreende-se como os gêneros primários aqueles que estão no cotidiano e por sua exigem um grau menor de elaboração, já os gêneros secundários por figurarem em campos discursivos mais rigorosos requerem maior elaboração.

Os gêneros primários e os gêneros secundários não existem de forma dissociada, eles se retroalimentam, logo, o discurso literário se apropria e reelabora os gêneros primários, e os gêneros do cotidiano também absorvem partículas dos gêneros secundários. Por essa razão, o discurso é moldado às formas dos gêneros, e é pelo enunciado que o discurso se materializa em gênero do discurso. Bakhtin (2011) postula que: “Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem formas relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*.” (BAKHTIN, 2011, p.282).

Os campos do discurso e as esferas comunicativas em que circulam, determinam quais ocorrências genéricas serão agrupadas para atender às variadas intenções comunicativas, uma vez que: “Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero.” (BAKHTIN, 2011, p.301). Assim, o projeto discursivo do falante é estabilizado sob a forma de um gênero discursivo mobilizado em função da realização efetiva de tal projeto, as palavras são selecionadas não

exclusivamente pela sua carga semântica isolada, mas sim, pela intenção discursiva do falante: “A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se e uma determinada forma de gênero.” (BAKHTIN, 2011, p.282).

A poesia é um gênero discursivo secundário, cabe salientar que, apesar de que Bakhtin (2014) não tenha destinado grande parte de sua teoria a esse gênero e ainda que os pilares das suas concepções teóricas não sejam firmados na poesia, tal gênero não é abandonado em sua totalidade na TDD. Por isso, seguimos os passos dos pesquisadores que já adentraram nesse campo profícuo, a fim de compreender, absorver e aplicar suas contribuições ao estudo da poesia, por isso, esta dissertação insere-se no escopo das discussões semelhantes àquela levantada por Tezza (2003), na certeza de que haverá a continuidade de diálogo neste percurso analítico-discursivo.

O mestre russo toca os estudos da poesia e faz considerações pontuais acerca desse gênero discursivo, de antemão, concordamos com o pensamento exposto por Tezza (2003), que critica a insistência na eterna querela teórica que busca, sem sucesso, justificar a supremacia de um gênero em detrimento do outro. Acreditamos que tanto a prosa quanto a poesia possuem os seus respectivos valores e particularidades. A existência de um gênero só é possível em relação ao outro, graças às singularidades, às diferenças e peculiaridades de cada gênero discursivo. Portanto, pretendemos tecer discussões sem que este estudo seja contaminado por qualquer tipo de juízo de valor de cunho pessoal, vigentes em nosso tempo ou em outrem.

Consoante, salientamos inicialmente que quando Bakhtin (2014) afirma que a poesia é monológica, isso não significa o termo monológico é pejorativo ou reducionista, essa afirmativa não é carregada por um tom emotivo - volitivo negativo. É preciso ampliar a percepção dessa passagem e abandonar maniqueísmos analíticos que intentem separar o que é bom do que é ruim, tais apontamentos são extremamente superficiais. É preciso atingir outro nível de compreensão do que foi dito, alçando a capacidade de interpretação para além da simples valoração, positiva ou negativa.

Compreendemos que Bakhtin (2014) refere-se especificamente à singularidade do discurso da poesia em relação ao discurso da prosa, colocando-os em constraste através do estudo comparativo entre os gêneros discursivos e suas particularidades intrínsecas. Tal compreensão fundamenta-se nas próprias considerações do filósofo no capítulo: ‘O discurso na prosa e o discurso na poesia’, publicado em *Questões de Literatura e Estética*.

Os gêneros da prosa são capazes de agrupar uma infinidade de vozes, tons, pontos de vista e, conseqüentemente, de personagens e outras categorias constitutivas que engendram aspectos discursivos distintos dos que se fazem presentes nos gêneros poéticos. Considerando a poesia produzida em seu tempo, Bakhtin compreendeu que em tal materialidade discursiva figurava apenas uma voz e um tom.

Concluiu que a voz do poeta figura no poema sem a construção de álibis, sem a ocorrência genérica de personagens que verbalizem divergências, pontos de vista, ou concepções filosóficas que, em um primeiro momento, sejam efetivamente atribuídos a outra voz além da do poeta. A natureza da poesia pede a decantação do discurso, o trabalho do poeta é viver em um exercício constante de desestabilização dos sentidos que são convencionados às palavras de uma determinada língua.

O poeta trabalha com a língua e é a partir dela que ele constrói a sua obra, assim como o mármore para o escultor, e a tinta para o artista plástico, está a língua e todo o seu aparato discursivo para o poeta, a língua é tomada pelo artista da palavra em toda a sua potencialidade de lapidação e plasticidade. De modo que os sentidos também são relativamente estáveis, uma vez que a depender do contexto de utilização metafórica os elementos linguísticos passam a estabelecer outras relações de sentido no rompimento com o convencional.

A língua é o material sem o qual a poesia inexistente, assim como a prosa, sem a língua e todo o seu aparato de códigos erigir um poema ou um romance seriam tarefas igualmente impossíveis para um autor. Não nos cabe aqui rivalizar sobre qual gênero deveria figurar como superior ou inferior, o que concerne a este estudo é a discussão acerca da aplicabilidade de categorias da TDD ao estudo da poesia, um gênero centrífugo por sua natureza instabilizadora de sentidos, discursos e convenções, a poesia deve ser analisada em sua singularidade e não apenas no contraste exaustivo que coloca em foco o embate arcaico entre prosa x poesia.

O mestre russo afirma que: “é só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades” (BAKHTIN, 2014, p. 48). Tais possibilidades não se referem a *o que é possível dizer*, pois, certamente, não há nada que um romance não seja capaz de dizer em toda a sua totalidade. A grande questão para o mestre russo, acreditamos que as possibilidades mencionadas se referem a *como é possível dizer*, pois: “é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua, que aqui se supera a si mesma” (BAKHTIN, 2014, p.48), o poeta se utiliza de todos os recursos expressivos da língua, a toma como material e através da palavra o esculpe as

formas do poema: sonoridades, imagens, relações dialógicas, ancoragens e engatilhamentos que tiritam e se movimentam no contato entre autor, texto e leitor.

As possibilidades se referem às hipóteses inovadoras e à combinação dos elementos da língua que nesse gênero são explorados ao máximo, considerando que o projeto discursivo do poeta e explora os aspectos internos da língua em seus níveis fonético, sintático, semântico e imagético para que a composição da obra receba o acabamento artístico planejado, porque: “ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites.” (BAKHTIN, 2014, p.48).

Obviamente, dado o seu contexto, o filósofo considerou a poesia produzida em seu tempo para conduzir suas impressões e considerações sobre o poeta e o seu exercício desde a até a realização do projeto discursivo. Dessa maneira, as discussões sobre a poesia se deram no viés do contraste com a prosa: a poesia, caracterizada por seu discurso monológico, conceito que provoca estranhamento em nosso contexto histórico atual, em que nada do que se coloca como monovalente é bem visto. Uma vez que a pluralidade tem se colocado em destaque.

Cabe ao pesquisador da teoria bakhtiniana o trabalho de colher suas considerações frutíferas e contrastá-las, na verdade, à realidade atual dos gêneros, todos esses definidos pontualmente como relativamente estáveis. Os gêneros são organismos mutáveis e que assim como a sociedade e o tempo, que também passam por constantes modificações, os gêneros não estão imunes às mudanças naturais da sociedade e do tempo. É preciso não esquecer-se de que a linguagem é, sobretudo, uma prática social e se retirarmos o sujeito - envolto em suas respectivas funções sociais - do jogo discursivo, o que nos restará será apenas um constructo esvaziado de sentidos, restarão as unidades da língua, ou seja, apenas o código a partir do qual apenas análises sobre a *forma* e a *estrutura* da oração seriam possíveis.

A materialidade discursiva utilizada por Bakhtin para o desenvolvimento de sua filosofia, conforme sabemos, advém da literatura. A prosa romanesca fornece o corpus de seus estudos mais conhecidos: *Problemas da poética de Dostoiévsky* e *Cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais*. Entretanto, alguns estudos desenvolvidos por ele sobre a poesia de Maiakovski e Pushkin podem ser encontrados em sua obra, o primeiro deles, sobre o último autor mencionado, aparece em *Para uma filosofia do ato*, um de seus primeiros manuscritos a serem publicados, conforme nos elucida Tezza (2003, p. 15):

De modo assistemático, a referência à poesia aparece em vários momentos de sua obra. Basta lembrar que no texto longo mais antigo escrito por Bakhtin – *Para uma filosofia do ato* – encontra-se uma extensa análise de um poema de Pushkin, usado como paradigma para definir a relação que se estabelece entre ponto de vista, tempo e espaço na articulação da linguagem.

Uma chave para compreender as contribuições de Bakhtin sobre a poesia é, em primeiro lugar, abandonar a querela infrutífera sobre a existência de um gênero discursivo superior. As considerações feitas são sobre como a linguagem se organiza nos gêneros, sem oscilações emotivas ou valorativas. As contribuições de Bakhtin ultrapassam o nível superficial da querela e alcançam um nível mais profundo, ele nos faz atentar para os níveis de refração do discurso alheio e como a poesia e a prosa refratam mais ou menos tal elemento que revela a singularidade desses gêneros discursivos.

## **2.2 Estudos em poética: do método formal às concepções bakhtinianas**

No início do século XX entre 1910 e 1930, os estudos de poética, referindo-se tanto à poesia quanto à prosa, atraíram as atenções de um grupo integrado pelos acadêmicos Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinoku, esse círculo fundado em Moscow, ficou conhecido por reivindicando o desenvolvimento de uma teoria especificamente voltada às necessidades da análise da forma literária. A contragosto, o grupo de estudiosos recebeu a polêmica alcunha de *formalistas russos*.

O estabelecimento de um método formal para o desenvolvimento de análises literárias foi pioneiro por conceber a teoria literária como uma ciência individual, por isso, o objetivo de estabelecer um método formal de análise foi perseguido com afincos pelos *formalistas* que tentavam também identificar padrões comuns entre os textos analisados a fim de construir modelos e esquemas de análise da forma.

De acordo com a TDD, a própria comunicação humana se dá por meio da alternância entre sujeitos, os enunciados nascem um em relação ao outro, valorados, envoltos em uma dada situação discursiva que interfere ativamente no que é dito, como é dito e para quem é dito. A linguagem não é neutra e a comunicação não é um processo passivo. Dizer que a linguagem é dialógica por natureza não significa que tal campo seja aberto a eternas convenções e conciliações. As relações dialógicas apresentam tensões variáveis entre os momentos verbais.

Em linhas gerais, construir um método de análise formal perpassou questões de redução fenomenológica como: o que faz a literatura ser literatura? o que diferencia a linguagem falada no cotidiano daquela que está presente na literatura? O futurismo russo foi um dos principais gatilhos para o surgimento dos formalistas russos. O grupo buscava construir uma teoria literária singular, isolada das outras ciências humanas:

Assim, seria preciso libertar a palavra literária de tudo que não fosse literatura; libertá-la da filosofia, da religião, da política, da história, da psicologia. Esse ponto de partida refletia uma preocupação legítima diante de um estudo da literatura que cada vez mais discutia os temas das obras – políticos, sociais, psicológicos etc. – e cada vez menos o traço especificamente literário delas. (TEZZA, 2013, p.35)

Os formalistas russos fundaram o OPOYAZ que buscou estudar na poética ‘a arte pela arte’, considerando como fator primordial em análise o próprio objeto literário. O grande objeto de estudo não era a literatura, mas o que os formalistas chamaram de *literaturidade*, ou seja, o elemento substancial que faz a literatura ser literatura, pois as concepções formalistas: “giram em torno da noção de autonomia da obra de arte, a noção de imanência das leis literárias, o conceito de sistema e a supressão metodológica da ideia de valor como traço intrínseco do objeto artístico.”(TEZZA, 2003,p.35) . Assim, os formalistas buscavam examinar os elementos composicionais da obra, isolando-os e categorizando-os a fim de descobrir como seriam feitos os encaixes entre as estruturas para, por fim, atingir o objetivo de sua busca científica:

Os formalistas – como veremos extensamente adiante – postulavam que era preciso fazer do estudo da literatura uma ciência autônoma – e o objeto da ciência literária não seria propriamente a literatura, mas a “literaturidade”, ou “literariedade”, como se tornou conhecido o termo em algumas traduções brasileiras, do russo *literaturnost*, isto é, tudo que faz de uma determinada obra uma obra literária. (TEZZA, 2003, p. 35)

Acredita-se que o autor deve sempre prezar pelas formas dispostas ao longo da obra, linguagem concebida como *desautomatizadora*, uma vez que o trabalho do autor deveria ser sempre buscar novas formas ainda não desgastadas para trabalhar o objeto. O objetivo perseguido pelos formalistas finda por gerar o irônico automatismo da desautomatização.

A *poética* é vista como uma máquina, o texto é resultante do trabalho do escritor que agrupa os seus esforços a fim de atingir o isolamento da linguagem literária, singularizando-a, tornando-a avessa à linguagem do cotidiano. Para os formalistas, a compreensão do objeto

literário deve partir do próprio objeto, a partir de sua própria forma interna, dos contornos de uma linguagem que necessariamente precisaria sempre causar *estranhamento* no leitor: “A distinção entre a linguagem poética e a linguagem prosaica, tomadas aqui no sentido mais geral do senso comum, é a pedra-de-toque da catedral formalista.” (TEZZA, 2003, p.102). Esse conceito também é conhecido como *singularização* a fim de proporcionar a desautomatização da linguagem cotidiana que estaria inerte diante dos automatismos do dia a dia.

De toda forma, independentemente dos objetivos científicos que motivaram os formalistas, o fato geral que devemos considerar é que eles foram os primeiros estudiosos a se dedicarem ao desenvolvimento de estudo científico sistemático da poética e da linguagem:

“Mas, paradoxalmente, tal distinção será ao mesmo tempo a fragilidade do formalismo russo, a sua eterna insuficiência [...] para o Círculo de Bakhtin, estaria no fato básico de que os formalistas discutiam as faces da linguagem sem disporem justamente de uma teoria da linguagem” (TEZZA, 2003, p.102). Sobretudo, a oposição aos formalistas russos, fez com que Bakhtin florescesse em oposição filosófica aos pressupostos formalistas:

O Formalismo Russo representou uma das grandes referências de Bakhtin, não ao modo de um epígono ou “outro formalista”, como de forma equivocada se pensou durante muito tempo, mas como a sua contrapartida mais sólida; os textos de Bakhtin e do seu Círculo continuam sendo hoje os que de modo mais agudo procuraram demonstrar a fragilidade teórica e filosófica daquele movimento. Por outra ironia histórica, como se verá, esse embate jamais veio à tona. (TEZZA, 2003, p.18)

Bakhtin se opõe a todos os métodos de estudos que eliminem o sujeito do processo de compreensão da atividade estética, e esclarece que: “a unidade do sistema da língua e a unidade (a unicidade) da individualidade linguística e verbal do poeta, que é realizada de maneira espontânea, tornam-se as premissas necessárias do estilo poético.” (BAKHTIN, 2014, p. 76). Ao frisar a espontaneidade na organização do discurso individual do poeta percebemos o rompimento paradigmático com o pressuposto formalista de que o *estranhamento/singularização* mecânica, proposital, que seria o principal recurso revelador das propriedades epistêmicas exclusivas da linguagem literária em relação à linguagem do cotidiano, uma vez que tal busca obstinada pela constante *singularização* com o intuito de sempre causar *estranhamento* finda por automatizar e reduzir a linguagem poética apenas a um método que visa dificultar a compreensão do poema.

A própria noção de linguagem para o filósofo russo é irreduzível às formas da língua, às formas da obra fechadas e acabadas em si. Para ele, a linguagem é fruto de um processo de interação dinâmico em que não há primeiro nem último enunciado, todos os enunciados estão interligados em uma corrente complexa. Os enunciados sempre surgem motivados por um acontecimento que o torna único, por tal razão, cada enunciado é irrepetível:

Para o Círculo de Bakhtin, a definição do que é ou não é poético é um dado histórico, e não uma categoria transcendente – do ponto de vista linguístico, cada elemento formal da linguagem possui idêntico potencial artístico. Na sua ótima síntese, “só a enunciação pode ser bela” – ou seja, é a vida concreta, dialógica, da linguagem, que dará ou não os contornos da literatura. Além do mais, a chamada “linguagem prática” dos formalistas, ou dos vários momentos do formalismo, nunca chegou a ser definida com rigor; e as chamadas “funções da linguagem”, entre as quais se incluiria uma certa “função poética”, na classificação que mais tarde ficaria famosa nas mãos de Jakobson, são na verdade fatias congeladas de comunicação que estão longe de ser típicas na vida real.(TEZZA, 2003,p.36-37)

Bakhtin trabalhou na fundamentação filosófica de uma concepção de linguagem que pudesse servir como suporte para os postulados teóricos e os estudos futuros. Por volta dos anos 60, após a descoberta dos estudos de Bakhtin na Rússia, muitas de suas categorias passam a ser descobertas e assimiladas de forma fragmentada por pesquisadores da literatura e da linguagem, afinal, a concepção de linguagem bakhtiniana reintegra o sujeito - que é sócio-historicamente constituído - à base de sua teoria da linguagem.

Sobre a língua, Bakhtin esclarece que: “Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica.” (BAKHTIN, 2014, p.81), a ideologia transpassa as relações dialógicas estabelecidas pois cada palavra, por sua vez, já vem carregada de sentido. O sentido é sócio-historicamente construído, cada contexto social e período histórico.

Além disso, cada enunciado é motivado por outro enunciado que o sucedeu e ao qual o enunciado que surge já está terminantemente interligado, em uma condição de interdependência direta, regido pelo princípio da alteridade. Pela alteridade Bakhtin explica a sua própria constituição do sujeito sócio-histórico, e diz que só é possível se autoconstituir através do contato direto com o outro, ou seja, é no contato direto entre duas consciências discursivas que

as singularidades reverberam, desse modo, é apenas no contato com o que é *alheio* que o *eu* se constitui como tal.

Para a TDD, a apreciação estética é o momento em que o sujeito entra em contato com a obra, tal acontecimento é *axiologicamente valorado*, logo, tudo é permeado pelo centro de valores historicamente constituídos por cada sujeito em particular. Assim, entram no processo de apreciação estética o tom volitivo - emotivo, as crenças religiosas, em linhas gerais, todo o aporte de valores éticos e morais respectivos ao sujeito, tal processo também está presente no projeto enunciativo e em sua obra final, partilham dos mesmos momentos, entretanto, cada um parte de si em direção ao outro.

A obra artística tomada como materialidade discursiva é o espaço em que interagem discursivamente a tríade indissociável autor/texto/leitor. Não há passividade ou neutralidade em nenhum desses três elementos. O autor imprime na obra, a exemplo do tom, o texto, um determinado tom emotivo - volitivo, uma certa valoração e ideologia acerca do seu objeto artístico e do tema sobre o qual pretende discursivizar.

A obra é ideologicamente preenchida, não há discurso neutro ou passivo, tudo é motivado. Todos esses elementos dispostos no texto, na pintura, na escultura, nas fotografias, enfim, em todas as formas de linguagem, sejam elas textuais ou visuais, suscitam a responsividade ativa do leitor:

No plano estritamente individual, a palavra nasce já sob a sombra de múltiplas relações; ela é, antes de tudo, uma resposta a uma palavra anterior, e ela se dirige a alguém, a um centro de valor, diante do qual ela se posiciona. Ao mesmo tempo, ela se dirige a um objeto, um objeto que de modo algum é uma coisa neutra. Ao contrário, esse objeto já é o ponto de encontro prévio de diferentes centros de valores, diante dos quais a palavra nascente também se posiciona valorativamente. (TEZZA, 2003, p. 237)

É inconsistente para a TDD a dissociação da obra de arte de todos os elementos externos. As obras estão em contato direto com as fronteiras ética, cognitiva e religiosa, a vida e a arte para Bakhtin são profundamente ligadas pois a linguagem está presente nesses campos e é pela linguagem que o sujeito se realiza e se constitui.

A discussão em torno da qual Bakhtin desenvolve o seu raciocínio refere-se ao estado dos estudos do romance no início do século XX, a compreensão do texto enquanto objeto de estudo de análises linguísticas ainda estava de certa forma limitada o que se justifica através de algumas das dúvidas, a título de exemplificação, questionava-se se prosa romanesca deveria ser

estudada de fato como um gênero literário artístico, porque, naquele tempo, apenas a poesia era considerada naturalmente dotada de características artísticas. Para além desse primeiro paradigma, há também a questão que circunda os estudos de linguagem, estilística e gênero.

Por essas razões, na busca de uma elucidação teórica que pudesse evidenciar as singularidades da prosa romanesca e fundar um suporte teórico em torno da análise literária, Bakhtin inicia apontando as peculiaridades da linguagem e do discurso desenvolvido na prosa romanesca em relação à linguagem e ao discurso presente nos gêneros poéticos.

A razão primordial é apresentada inicialmente a justificativa sobre o objetivo do seu trabalho que seria, principalmente: “[...]eliminar a ruptura entre o “formalismo” e o “ideologismo” abstratos no estudo do discurso literário.[...]” (BAKHTIN, 2014, p. 71), pois, em sua perspectiva filosófica: “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social[...]desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.”(BAKHTIN, 2014, p.71).

A análise firmada pelo filósofo russo coloca lado a lado em par de igualdade os dois gêneros, não há desprezo pela poesia, ao contrário, o seu método filosófico é evidenciado por sua discussão crítica que expõe o principal desvio conceitual cometido durante o século XX: “Os grandes destinos históricos do discurso literário, ligados aos destinos dos gêneros, foram encobertos pelos pequenos destinos dos gêneros[...]das modificações estilísticas individuais ou das tendências.”(BAKHTIN, 2014, p.71). Bakhtin opõe-se ao teor centralizador dos estudos, ele é contra o isolamento analítico e às grandes generalizações em torno de apenas uma individualidade a fim de evitar o afogamento dos estudos literários em pormenores reducionistas.

As contribuições advindas dos seus estudos sobre a prosa nos revelam muito sobre a poesia: “No caso da distinção entre a prosa e a poesia, Bakhtin coloca a discussão num terreno absolutamente novo, na sua origem e não no fim do caminho, isto é, nas formas históricas de que o discurso poético se reveste.” (TEZZA, 2003, p. 240), o mestre russo não estava interessado em categorizar modelos ou traçar definições vazias, a construção de uma filosofia sobre a linguagem é uma constante em suas obras:

A questão central é que Bakhtin não foi um “teórico da literatura”, no sentido tradicional que a especialização didática do século XX costuma conferir aos teóricos, o autor de um compêndio em que se encontrariam os capítulos “romance”, “novela”, “conto” e “poesia”. Nesse terreno, o da classificação escolar, Bakhtin não tem nada a dizer. Bakhtin foi, digamos provisoriamente, um filósofo da linguagem. (TEZZA, 2003, p.15)

As contribuições da TDD para o estudo dos objetos artísticos não podem ser reduzidas a meras categorias e moldes de análise, devemos examinar a obra enquanto *ato* e não apenas *representação* da realidade: “Todo objeto estético, prosaico ou poético, se realiza como um centro de valor, como a afirmação de um eixo de valor com relação ao qual todas as palavras do texto ganham a sua dimensão, prosaicas ou poéticas.” (TEZZA, 2003, p. 244), o objeto estético, a obra, não é uma forma neutra, estática e passível de isolamento.

A apreciação responsiva - ativa perpassa centros de valor sócio-historicamente estabilizados em uma obra é isso que motivará o contato dos sujeitos com as fronteiras cognitiva, ética e religiosa. A partir do confronto ideológico se dá a apreciação do objeto estético, para Bakhtin, a ideologia está presente em tudo, cada palavra já nasce sóciohistoricamente valorada, e tais valores são sujeitos às oscilações de tempo e estrato social:

Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; [...] O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. (BAKHTIN, 2014, p. 86)

Tal perspectiva elucidou-nos o ponto crucial em que Bakhtin difere dos formalistas russos e dos estudos em curso no início do século XX. Considerar que fatores sociais e históricos interferem diretamente na produção literária demonstra claramente como Bakhtin estava à frente de seu tempo e contribuiu largamente para o amadurecimento da linguística e teoria literária modernas.

As influências de fatores sociais para a constituição da linguagem, do discurso e das obras literárias, atualmente, são analisadas em várias correntes e perspectivas de formação do discurso literário. A partir dessa perspectiva analítica, passamos a compreender a singularidade dos escritos de diversos estratos literários, a exemplo da literatura produzida por negros, mulheres, público LGBTQI+ entre tantos outros. As vivências sociais do sujeito e suas experiências acumuladas ao longo do processo da vida interferem diretamente no estilo desenvolvido pelo(a) autor(a).

Em *A estilística contemporânea do romance* o filósofo russo nos apresenta um panorama geral do cenário dos estudos literários no século XX e é neste momento que ele lança

suas bases para discorrer sobre em que medida se distancia da perspectiva de análise estilística feita por meio do isolamento do objeto artístico de toda a rede discursiva em que está envolto:

A obra literária era concebida pela estilística como um todo, fechado e autônomo, cujos elementos compunham um sistema fechado que não pressupunha nada fora de si, nem sequer outras enunciações. O sistema da obra era considerado, por analogia com o sistema da linguagem, incapaz de se encontrar em interação dialógica com outras línguas. A obra em sua totalidade, qualquer que ela fosse, era, do ponto de vista da estilística, um monólogo do autor independente e fechado que pressupõe além dos seus limites apenas o ouvinte passivo. (BAKHTIN, 2014, p. 83)

Os acréscimos bakhtinianos ao estudo do estilo poético opõem-se à concepção genérica dos estudos sobre *poética*, tanto para a prosa, quanto para a poesia: “O romance é um gênero literário. O discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual de discurso poético.” (BAKHTIN, 2014, p.80). Por muito tempo o romance foi visto apenas como uma representação da retórica, desfavorecida de características artísticas. O olhar bakhtiniano nos revela que há uma poética presente no discurso romanesco e prosaico em geral, entretanto, não aquela que fora construída pela análise das divergências da forma e da estrutura dos gêneros.

Em Bakhtin, encontramos o suporte para a compreensão ativa do processo de elaboração do discurso, tanto na prosa quanto na poesia, em relação ao último gênero, em específico, ele conclui que: “[...]as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza[...]” (BAKHTIN, 2014, p.82).

As forças centrípetas da linguagem recusam a presença do discurso alheio, o poeta constrói a sua obra partindo exclusivamente de sua própria percepção e ideologia significativa, não recorrendo constantemente ao acúmulo e à descentralização discursiva, pois: “[...] toda a concepção filosófica do discurso poético que repousa em suas bases são apertadas e estreitas e não podem conter o discurso da prosa literária romanesca.” (BAKHTIN, 2014, p.78) Se assim o fizesse, automaticamente estaria elaborando uma obra com peculiaridades relativas à prosa.

Os gêneros prosaicos, por sua vez: “constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas.” (BAKHTIN, 2014, p.82). A prosa é naturalmente aberta ao discurso de outrem, às diversas vozes, pontos de vistas, línguas e é toda essa pluralidade ideológica que Bakhtin chama de *plurilinguismo*, tal gênero discursivo atrai e

agrega em si a pluralidade de vozes que, por natureza constitutiva, não estão presentes no mesmo grau de equivalência nos gêneros poéticos.

Entretanto, a porta do plurilinguismo não é selada aos gêneros poéticos, entretanto: “É verdade que as possibilidades são limitadas. O espaço para o plurilinguismo encontra-se apenas nos gêneros poéticos “inferiores”. (BAKHTIN, 2014, p.94). Com inferiores, o mestre russo se refere aos gêneros satíricos que retomam o discurso poético e dialogam com ele em tom paródico/humorístico.

Ademais, ao adentrarmos no percurso teórico delineado por Bakhtin (2011), percebemos que as categorias em seu arcabouço partem do campo ético em direção ao estético, de modo que a vida e a arte são complementares mas também se retroalimentam em muitos aspectos, partilhando de elementos e movimentos comuns, a exemplo da apreciação e da contemplação. A alteridade está enraizada na dinâmica entre os seres, enunciados, discursos e obras, no contato dos sujeitos com a história e a cultura, ela é o princípio que orienta até mesmo o processo através do qual o falante elabora sua individualidade e assimila as individualidades dos *outros*, que são múltiplas e plurais.

A alteridade é um princípio constitutivo das relações sociais: “Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos.” (BAKHTIN, 2011, p.21), desse contato dinâmico entre as diferentes individualidades os sujeitos se constituem e se reelaboram. As relações de alteridade são possibilitadas pela interação verbal, pelas trocas entre as múltiplas vozes. A função social da linguagem possibilita desdobramentos teóricos que não se restringem apenas à composição do discurso face a face, essa visão se estende também à composição de um projeto artístico e aos movimentos apreciativos/valorativos possíveis.

A partir deste princípio, o sujeito é capaz de emergir no devir artístico e retornar ao seu lugar de origem, embora saibamos que: “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência.” (BAKHTIN, 2011, p. 22), por isso, apenas emergindo e retornando a si o sujeito é capaz de rebater, valorar positiva ou negativamente a obra – enunciado com a qual dialoga e realiza trocas.

Constroem-se assim, outros enunciados graças à dinâmica da compreensão responsiva – ativa do sujeito em relação à apreciação estética do objeto, que não é um processo estanque, assim como a comunicação também não é: “A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar[...]” (BAKHTIN, 2011, p. 25). A questão central é que não existe compreensão passiva, as concepções bakhtinianas nos distingue que: “A

compreensão amadurece apenas na resposta.” (BAKHTIN, 2014, p. 90), é através da compreensão responsiva-ativa que o sujeito efetua a sua reelaboração discursiva. Por meio dela ele se posiciona em relação ao que lê, ouve ou assiste.

Percebemos que o contato entre as fronteiras ética e estética, o filósofo as aproxima tanto que ao final de sua exposição todos os conceitos chegam a fundir-se de forma harmônica, assim, passamos de uma fronteira a outra com fluidez, e tanto na vida quanto na arte a compreensão interna e externa são fundamentais para que se aprecie o personagem, a pintura, a poesia, a música, e em movimento alteritário diretamente através da apreciação estética. Aos estudos de poética, voltados especificamente para a poesia e seus gêneros, Bakhtin fornece um aporte conceitual que ultrapassa a percepção de embate entre as potencialidades dos gêneros discursivos.

É fundamental que compreendamos quais são os contornos que o discurso recebe nos gêneros discursivos, quais são os segmentos mobilizados para a sua composição e com quais outros enunciados estabelece relações dialógicas, visto que: “A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem.” (BAKHTIN, 2014, p. 87). Considerando isso, só então, poderemos atentar às marcas singulares do estilo individual de um autor, que por sua vez difere do estilo de época. Assim, uma parte jamais poderá ser ilustrada como representante do todo.

O discurso que reverbera na poesia possui contornos centralizadores, centrípetos e monológicos, tais nuances recebem as marcas de estilo observadas na *língua* de cada poeta. Nos usos que são feitos e no objeto, nas imagens trabalhadas: “A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada expressão, no seu sentido direto [...] exatamente como a expressão pura e imediata do seu pensar.” (BAKHTIN, 2014, p.94), o poeta parte de sua própria percepção sobre o objeto, recusa a pluralidade de vozes.

Os pontos de vista alheios, pois o exercício da poesia parte especificamente do seu centro de valor: “A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance.” (BAKHTIN, 2014, p.94), por essa razão o acesso a uma pluralidade de vozes é deixada de lado na poesia e quanto mais ela vier a se aproximar de outras vozes e pontos de vista, mais se aproximará da prosa:

O poeta é definido pelas ideias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas ideias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilinguismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. Cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras. (BAKHTIN, 2014, p. 103)

O caráter centralizador da poesia é visto na fusão entre poesia e poeta, ambos partilham do mesmo centro de valores, organicamente, não há automatismo no fazer poético, a seleção espontânea das formas circunscreve no texto o estilo individual do poeta que está ali, em sua obra, representado pelo seu próprio pensamento: “O poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas e emprega-as de tal modo que elas perdem sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos da linguagem.” (BAKHTIN, 2014, p.103), o fazer do poeta é continuamente desvencilhar-se de vozes alheias e voltar-se ao desenvolvimento da sua própria voz, caminhando em direção ao aperfeiçoamento do seu próprio estilo.

As discussões desenvolvidas por Bakhtin concede-nos suporte para analisar a materialização do discurso nas mais diferentes formas de gêneros com o acréscimo de podermos observar também para além da estilística expressada na obra, seus aspectos formais e conteudísticos, podemos, em análise dialógica, evidenciar elementos sócio-históricos que ecoam do objeto artístico através do tempo, conforme veremos no terceiro capítulo.

### 3 O CRONOTOPO APLICADO AOS ESTUDOS DA LINGUAGEM POÉTICA

Bakhtin é o precursor dos estudos sobre o *cronotopo* em literatura. Análoga à física, a categoria é resultante da aglutinação entre dois termos gregos: *chronos*, que significa tempo, e *topos*, que significa espaço - literalmente: tempo-espaço, indissociavelmente. Nesta perspectiva de análise literária, assim como na realidade objetiva, um aspecto interfere diretamente no outro, portanto, devemos estudá-los em constante fusão: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo.” (BAKHTIN, 2014, p. 211).

É importante frisar que para Bakhtin, inicialmente, o cronotopo surgiu como um instrumento para analisar as fronteiras e os aspectos responsáveis pela subdivisão de variedades romanescas. No entanto, graças aos desdobramentos possibilitados pela plasticidade teórica bakhtiniana, a noção de cronotopo passou a contribuir também para o aprofundamento de análises voltadas à construção da narrativa, isso revelou outras facetas do cronotopo, percebeuse que o cronotopo é responsável por assegurar a possibilidade de construção de um universo literário particular.

Bakhtin resume a amplitude de todos os cronotopos em quatro níveis distintos: “(1) eles têm significado na geração da narrativa do enredo; da trama; (2) têm significado representacional;(3) “fornecem a base para distinguir tipos de gênero”; (4) têm significado semântico.” (BEMONG e BORGHART, 2015, p.20-21).

A manifestação cronotópica está ligada à orgânica dos gêneros, ou seja, a depender da extensão do gênero mais ou menos cronotopos serão evidenciados e desenvolvidos na obra

literária. A obra literária é percebida como um fenômeno sócio-histórico, e como tal, é intrinsecamente indissociável do seu tempo e espaço.

O cronotopo se manifesta através da ciclicidade, nos períodos de época, nas marcas e traços históricos. Os cronotopos podem ser significativos por gerarem toda a trama de um enredo, representarem elementos simbólicos carregados de potencial semântico:

A afirmativa bakhtiniana [...] contribui para a tradição teórica que ressalta a funcionalidade cognitiva dos gêneros literários, a crença de que as estruturas poéticas e as narrativas devem ser entendidas como meios de armazenar e transmitir formas de experiências e conhecimento humanos. (BEMONG e BORGHART, 2015, p. 24)

Os gêneros literários são capazes de “armazenar e preservar” ao longo dos séculos a imagem dos sujeitos contemporâneos à sua época de produção. Podemos perceber o registro de polêmicas morais através do discurso literário, esteja ele encarnado no álbi de um *personagem cronotópico*, ou avultado no poema, conforme discutiremos adiante.

### 3.1 O cronotopo: materialização, particularidades e desdobramentos

A plasticidade do cronotopo confere-lhe a capacidade de reverberar múltipla e distintamente: “Essa falta de precisão analítica nos ensaios de Bakhtin levou a uma proliferação de abordagens heterogêneas do cronotopo na literatura e, mais amplamente, na cultura.” (BEMONG e BORGHART, 2015, p. 20), dessa maneira, podemos afirmar que os quatro níveis identificados inicialmente por Bakhtin foram ampliados, e entre os consecutivos desdobramentos há cronotopos menores ou locais, que designam lugares específicos; há os microcronotopos, que habitam palavras, visto que cada palavra possui um teor histórico; os cronotopos motivicos, que desencadeiam lugares comuns aos enredos, enraizando no imagens mentais na consciência coletiva do sujeito.

Partiremos da trilha aberta por Ladin (2015), que se dedicou a analisar como os cronotopos emergem de marcas, imagens, indicadores temporais e espaciais na poesia, conforme veremos adiante. Os *índices cronotópicos* podem ser encontrados tanto na prosa quanto na poesia, porém, em maior ou menor grau a depender do gênero. Naturalmente, em romances, contos e crônicas encontraremos uma proliferação bem mais ampla do que nos poemas que tendem a gerar menos índices cronotópicos. Visto que a linguagem na poesia tende

a desestabilizar os sentidos comuns, e alinhar o discurso à perspectiva do poeta, entretanto, segundo Bakhtin (2014, p.356):

No entanto, toda imagem de arte literária é cronotópica. A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para relações temporais (no sentido mais amplo).

Portanto, faz-se imprescindível para a manutenção e ampliação dos avanços teóricos sobre o cronotopo, compreendermos, através do estudo da poesia, de que maneira se dá a materialização do cronotopo nos gêneros. Elucidar como cada poeta evidencia marcas históricas através de sua poética e estilística.

Tais questionamentos ampliarão a nossa compreensão acerca de como se dá o desenvolvimento do tempo-espaço na poesia, se partem de um único cronotopo motivico, ou se enfatizam períodos de época, inscrevendo artisticamente recortes sócio-históricos em que se deram as produções das obras literárias. Revelando-nos gradualmente os movimentos temporais responsáveis desempenhados pelo poeta. Os estudos voltados ao cronotopo em poesia desenvolvidos por Joy Ladin (1999) apontaram a abstração do cronotopo em quatro facetas: “micro”, “incidentais”, “locais” e “grandes”.

Podemos entrever o cronotopo através de uma única palavra, pois as palavras acumulam muita carga cronotópica. A depender da seleção sintática, dada sua força centrípeta, do isolamento ou da subordinação que o poeta dispuser em sua obra, serão gerados diferentes *microcronotopos*. Os cronotopos surgem da tensão centrífuga e descentralizadora promovida pela poesia, uma vez que ao singularizar e centralizar o discurso na poesia o poeta se afasta das cargas significativas consensualizadas.

A seleção de um lugar, ou seja, o próprio fragmento em que se situa o eixo semântico do poema gera um *cronotopo local*; a impressão que surge da apreciação estética, ou seja, a impressão global causada pela constrói o que Ladin (1999) chama de *cronotopo maior/dominante*, é nesse cronotopo maior que são agrupados todos os outros cronotopos menores dispostos ao longo da obra inteira. Os *cronotopos genéricos* servem de categorização para uma série de gêneros que partilhem do mesmo efeito/potencial cronotópico:

Posteriormente, alguns estudiosos levantaram a hipótese de que algumas configurações cronotópicas subjazem a todo o tipo de narrativa, ainda que mínima, incluindo piadas, tirinhas, contos de fadas, poesia narrativas e similares[...]Portanto,

em vez de aderir a um sistema de gênero fechado e virtualmente normativo seria melhor assumir um *sistema aberto de inúmeros cronotopos genéricos*, cuja natureza e história precisa ainda têm de ser determinadas. (BEMONG e BORGHART, 2015, p.20)

Podemos subdividir a arquitetura da poesia basicamente em poesia narrativa e poesia não-narrativa, quanto mais fragmentada for a poesia, e mais centrifugamente configurar-se a construção dos versos em um poema, maior será a quantidade de partículas cronotópicas ativadas para na construção do universo de um poema. A leitura flui como se enxergássemos um reflexo na superfície de um espelho estilhaçado:

No ambiente centrífugo da poesia não narrativa, os cronotopos tiritam e fluem numa série de sugestões, hipóteses, vislumbres e dissoluções, definindo consciência, mundo e valores mais por apagamento do que por estabilidade. Entretanto, como espero demonstrar adiante, o apagamento dos cronotopos na poesia não narrativa pode ser tão central para a vitalidade e o sentido desses textos quanto a estabilidade dos cronotopos para a vitalidade e o sentido da prosa narrativa. (LADIN, 2015, p.168)

Quanto menos estilhaçado for o espelho (leia-se poema), mais centrípeta será a construção frasal. Na poesia narrativa o artifício da estabilidade sintática dos versos agrupa os cronotopos naturalmente, semelhante ao que acontece na prosa: “Conforme Bakhtin observou, os cronotopos emergem da densidade e fusão de indicadores temporais e espaciais.” (LADIN, 2015, p.167). A fusão dos indicadores pode se dar através de objetos, luzes, cores, cenários, recortes, fragmentos ou sentimentos.

Ademais, é do contato entre a *subjetividade* e a *intersubjetividade* que nascem os cronotopos, mediados pela linguagem, seja ela organizada de maneira centrífuga ou centrípeta. Tais aspectos podem influenciar no modo como os cronotopos aparecem, entretanto, ele são ativados pelo leitor:

Cronotopos literários representam a alternância de equilíbrio entre as forças centrífugas, que conotam a idiossincrática e, em última instância, incomunicável natureza da percepção, e as forças centrípetas que subsumem percepções puramente pessoais em termos estabelecidos. Quanto mais o equilíbrio em determinado cronotopo favorecer a centripeticidade, mais estável o cronotopo parecerá. Quanto maior sua eficácia intersubjetiva na estruturação da experiência individual dos leitores, mais difusamente irá estruturar os elementos do texto e a experiência de lê-lo - e mais se aproximará da impassibilidade trans-histórica, santo graal das estruturas cronotópicas, segundo Bakhtin. (LADIN, 2015, p.174)

A alternância entre inter/subjetividade concede suporte para equilibrar a balança em que se posiciona a relação entre as forças que regem a organização da linguagem e, conseqüentemente, a forma cronotópica que será gerada. Da instabilidade das relações entre as forças que atuam na linguagem são responsáveis por proporcionar um amplo espectro experimental na poesia não narrativa: “A centrifugacidade poética amplifica as energias cronotópicas da língua, ao passo que enfraquece a formação de cronotopos e de relações cronotópicas reais.” (LADIN, 2015, p. 179). Nesse ambiente centrífugo, o cronotopo pode assumir diferentes funções ativando potencialidades múltiplas de criação literária.

### 3.2 O universo ficcional da poesia à luz do cronotopo: ancoragem e engatilhamento

Por meio da análise o cronotopo na poesia poderemos vislumbrar o universo ficcional da poética de cada autor, descobriremos associando o cronotopo ao estilo, como cada poeta trabalha individualmente aspectos ideológicos, sociais e históricos, efetivando a valência da literatura enquanto reflexo de um determinado tempo, além de todas as outras potencialidades artísticas. por estabelecer-se na fissura do real, nos universos (im)possíveis. Nesse percurso analítico, devemos observar como a variação estilística proporciona o engatilhamento do cronotopo na poesia:

Poetas, por outro lado, precisam determinar que função, se é que existe alguma, as energias cronotópicas irão exercer em seus poemas e como organizar, administrar e tornar significativa a evanescência dessas energias no ambiente textual centrífugo da poesia. (LADIN, 2015, p. 178)

À luz cronotópica, Bakhtin identifica em Dante a criação espacial de um inferno vertical na qual o escritor situa cada um dos sete círculos do inferno logo abaixo do outro. Além da espacialidade, a própria lógica é diferente daquela que se passa na realidade objetiva, manipular o cronotopo de forma consciente amplia intensamente potencial artístico do poeta: “Salta aos olhos o significado *figurativo* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue.” (BAKHTIN, 2014, p.355).

O cronotopo concede terreno para a criação do universo da obra entrelaçando tempo e espaço nas tramas de um só tecido que abriga o desenvolvimento concreto do acontecimentos literários assim como acontece na vida real, cada instante e cenário presente no texto não é mera *imitação* da realidade, mas sim elementos de uma realidade particular ao universo de cada obra. Em obras poéticas, é corriqueiro encontrarmos em uma mesma obra diversos tipos de temas

diferentes entre si, por isso, pode-se comparar o efeito criado por um livro de poesia ao mesmo criado em um caleidoscópio. Em que, cada poema apresenta um pequeno espelho que reflete a luz refratada pelo poeta na arquitetônica da obra.

Outro conceito complementar da noção de cronotopia é a exotopia, enquanto o cronotopo é o suporte para a criação do universo da obra, a exotopia trata do excedente de visão que o autor partilha em relação à obra, que um sujeito partilha em relação ao objeto artístico e aos outros sujeitos. Apesar da visão de si ser limitada, possuímos sempre um excedente de visão em relação ao outro e por isso, somos capazes de contemplar aspectos que não lhe são completamente sabidos. Por isso, uma das premissas bakhtinianas menciona a necessidade de, no mínimo, duas consciências para que existam relações dialógicas.

Algo similar ocorre com a obra artística, a contemplação do universo particular da obra gera a centelha responsivo-ativa no sujeito situado na arena dialógica da obra artística. O sujeito entra em processo de apreciação graças ao excedente de visão do qual desfruta, assim, a valoração é construída pela compreensão ativa do objeto e de todas as suas cargas significativas. O ambiente discursivo é sempre tenso, ainda que não exista o enfrentamento verbal direto, há sempre o confronto entre subjetividade e intersubjetividade, interioridade e exterioridade.

A função social da linguagem possibilita desdobramentos teóricos que não se restringem apenas à composição do discurso face a face, essa visão se estende também à composição de um projeto artístico e aos movimentos apreciativos/valorativos possíveis. A alteridade está enraizada na dinâmica entre os seres, enunciados, discursos e obras, no contato dos sujeitos com a história e a cultura, ela é o princípio que orienta até mesmo o processo através do qual o falante elabora sua individualidade e assimila as individualidades dos *outros*, que são múltiplas e plurais.

Assim, elucida que: “Meu corpo em seu fundamento é um corpo interior; o corpo do outro em seu fundamento é um corpo exterior.” (BAKHTIN, 2011, p.44), aqui, a noção de *interior* está para o *eu* enquanto exterior está para o *outro* tais categorias se-nos-apresentam com nitidez gradativa, e assim, percebemos que elas se referem inicialmente à materialidade da vida real, sobre a construção e a percepção das individualidades no mundo, entretanto, posteriormente, esta orientação se mostrará articulada à arte e à apreciação do objeto artístico, o que para Bakhtin é similar à percepção da exterioridade de outras pessoas, pois:

Este mundo me é dado do meu lugar no qual eu sozinho me encontro como concreto e insubstituível. Para minha consciência ativa e participante, esse mundo, como um todo *arquitetônico*, é disposto em torno de mim como único centro de realização do

meu ato; tenho a ver com este meu mundo na medida em que eu mesmo *me realizo* em minha ação – visão, ação – pensamento, ação – fazer prático. Em correlação com o meu lugar particular que é o lugar do qual parte a minha atividade no mundo, todas as relações espaciais e temporais pensáveis adquirem um centro de valores, em volta do qual se compõem num determinado conjunto arquitetônico concreto estável, e a unidade possível se torna singularidade real. (BAKHTIN, 2017, p.118)

A disposição e a concepção dos corpos no espaço instauram o lugar da apreciação e da contemplação a partir da reflexão sobre si e sobre o outro. A partir deste princípio, o sujeito é capaz de emergir no devir artístico e retornar ao seu lugar de origem, embora saibamos que:

“A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência.” (BAKHTIN, 2011, p. 22).

Por isso: “A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar[...]” (BAKHTIN, 2011, p. 25), apenas após imergir no universo da obra e retornar a si o sujeito é capaz de construir a valoração e compreensão ativa da obra. Constroem-se outros enunciados graças à dinâmica da compreensão responsiva – ativa do sujeito em relação à apreciação que não é um processo estanque, assim como a comunicação também não é:

O que nos importa são apenas os atos de *contemplação – ação* – pois a contemplação é ativa e eficaz –, [...] as ações de contemplação, que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas. O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor.” (BAKHTIN, 2011, p. 23)

Os atos éticos fundem-se aos estéticos, pois a ideia de contemplação – ação abarca para além da arte, a vida: “O modo como eu vivencio o *eu* do outro difere inteiramente do modo como vivencio o meu próprio *eu*; isso entra na categoria do *outro* como elemento integrante, e essa diferença tem importância fundamental tanto para a estética quanto para a ética.” (BAKHTIN, 2011, p. 35). O *eu* não pode jamais transferir ao *outro* a mesma visão/valoração/apreciação que dedica a si mesmo, pois o outro é vivenciado enquanto corpo externo, sobre o qual se executam todos esses movimentos isolados do eu realizam-se trocas valorativas e culturais com o outro ser ou com o objeto estético.

Entretanto, embora existam entrelaçamentos entre vida e arte, devemos separar cautelosamente os dois campos a fim de impedir possíveis reduções insustentáveis. Tais reduções tendem a assimilar toda a obra do autor pelo viés biográfico, o que sem dúvidas culmina no esvaziamento estético de todo o projeto discursivo do autor e isto vale para a obra, que não podemos observar como uma mera representação mimética da realidade. Embora percebamos o autor-criador

tangencialmente na obra, devemos compreender que o seu verdadeiro lugar é fora dela, Bakhtin explica que:

Como dissemos, entre o mundo real representante e o mundo representado na obra, passa uma fronteira rigorosa e intransponível. Isto nunca se pode esquecer; não se pode confundir, como se fez e até hoje ainda se faz, o mundo representado com o mundo representante (realismo ingênuo), o autor-criador da obra com o autor-indivíduo (biografismo ingênuo), o ouvinte-leitor de diversas (e muitas) épocas, que reconstitui e renova, com o ouvinte-leitor passivo. (BAKHTIN, 2014, p.358)

Todavia, é preciso ressaltar que embora exista a necessidade de inicialmente fender a compreensão de tais noções por fins metodológicos, destacamos que a cisão bakhtiniana apesar de bem definida não desagrega totalmente o mundo representante do mundo real, uma vez que os dois existem em uma relação de interdependência não se fundem, mas se precisam, um solicita a existência do outro para que exista em plenitude, embora convivam, não se misturam. Semelhante a um organismo pluricelular complexo, composto por vários sistemas, todos os sistemas funcionam em harmonia, sob a relação de interdependência, entretanto, jamais se fundem em um só:

Apesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles estão indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação: entre eles ocorre uma constante troca, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e o seu meio ambiente: enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com esse meio, mas se for arrancado, morrerá. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. (BAKHTIN, 2014, p.358)

Ambos os campos funcionam em constante complementariedade, se retroalimentam. A obra literária é influenciada pelo contexto sócio-histórico do autor-indivíduo, assim, a obra está repleta de cargas significativas, de valores: éticos, cognitivos, religiosos e artísticos que ganham corpo quando impressos no material graças ao projeto discursivo do autor-criador.

Portanto, há que se distinguir o autor-indivíduo do autor-criador, são instâncias distintas, porém, também complementares. O autor não está dentro do cronotopo, ou seja, no universo particular da obra artística, o seu lugar é fora da obra de arte, situado na tangente que em um ponto preciso chegar a tocar a obra sem causar-lhe desarmonização: A troca entre as duas consciências: autor x ouvinte-leitor ativo é a centelha que gera a renovação da obra, mas que também a reconstitui do lugar em que está situado o leitor:

Encontramos o autor fora de sua obra como um homem que vive sua vida biográfica, mas dentro dela o encontramos como criador, fora, porém, dos cronotopos representados, como que numa tangente a eles. Nós o encontramos (isto é, a sua atividade) em primeiro lugar na composição da obra: ele a desmembra em partes (cantos, capítulos etc.), que naturalmente recebem uma expressão exterior qualquer, mas que não se refletem diretamente nos cronotopos representados. Esses desmembramentos variam segundo os diversos gêneros. (BAKHTIN, 2014, p.359)

Logo, não há obra neutra, não há texto isento de sentido ou de valores. Todos os textos denotam múltiplas possibilidades de apreciação e interpretação: “Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação.” (BAKHTIN, 2014, p. 358). O que nos leva a pensar que os gêneros se limitados à estática, tenderão a cair no esquecimento, pois quando não renovados não acompanharão as necessidades comunicativas que evoluem juntamente com a sociedade.

A exemplo de gêneros como o telegrama, o fax ou a carta, que foram substituídos respectivamente pela mensagem de texto instantânea, o PDF e o e-mail graças ao advento da popularização da internet. Gradativamente os gêneros foram perdendo a funcionalidade, por se tratar de gêneros primários, a comunicação do dia a dia deve ser efetivada por eles conforme as exigências de dinamicidade do tempo vigente.

Enquanto ao texto literário, por ser um gênero secundário, elaborado conforme o planejamento do autor, é ele quem decide os usos e o ritmo que o cronotopo receberá dentro desse universo particular. No cronotopo, o enredo, o tema, a cena ou o problema serão desenrolados conforme o autor determine. Não há limites ou desuso para o texto artístico, a obra literária é sempre antiga e sempre nova, sempre há algo distante e algo novo que ativa o texto e o reelabora na atividade do ouvinte-leitor responsivo-ativo.

Os cronotopos são maleáveis e a sua plasticidade lhes permite diferentes métodos de combinação e configuração do tecido espaço-temporal. Assim, pode haver cronotopos que coexistem lado a lado em equivalência, há cronotopos que se fundem em um só, há cronotopos dominantes e cronotopos menores, mais restritos e dependentes. Tais formatos podem ser mesclados em uma só obra de um só autor, Bakhtin discorre amplamente sobre formas maiores de cronotopos, que podem abarcar até mesmo o efeito particular de uma obra inteira, mas, em suma, nos aponta que:

Aqui nós só falamos dos cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo. Porém, cada um destes cronotopos pode incluir em si uma quantidade limitada de

pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo, sobre o que já falamos. Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. (BAKHTIN, 2014, p.357)

Anteriormente, quando comparamos um livro de poemas a um espelho estilhaçado analisamos o fato de que em um único livro existem múltiplos cronotopos que se manifestam de diferentes formas nos mais variados gêneros discursivos. Logo, em poesia, é possível caminhar à luz do cronotopo como é construída a poética de cada obra e ao final, ousar um projeto mais amplo e examinar em que universo comum, se possível, estaria situada toda a produção de um autor, pois os cronotopos revelam o efeito geral de uma obra, ampliando-se, toda a poética particular de um autor poderia ser estudada por tal categoria.

Porém, cabe acentuarmos aqui o trecho que interpretamos como um alerta ou uma elucidação trazida por Bakhtin, para que não coloquemos o texto artístico em função da abstração rigorosa, pois as categorias são movimentos ativos de interpretação e compreensão do fenômeno literário e não o fenômeno em si:

Mas significados existem não apenas na reflexão abstrata; a reflexão artística também tem relação com eles. Esses significados artísticos também não se prestam a definições espaço-temporais. Ademais, qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o *interpretamos*, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica. Essa interpretação compreende também um elemento de apreciação. (BAKHTIN, 2014, p.361)

Não podemos reduzir o fenômeno artístico a meras categorizações analíticas, a obra de arte denota um universo de múltiplas interpretações possíveis, a apreciação estética é imprescindível para a análise estética, o nível da analítico perpassa a leitura responsiva-ativa da obra. Bakhtin não adentra em qual metodologia deve ser seguida para que se analise o texto literário, entretanto, no assegura que: “[...] qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos. (BAKHTIN, 2014, p.362). Assim, seguiremos este percurso analítico por essa passagem teórica que Bakhtin nos deixou, para que seja expandida e aprofundada no desenvolvimento dos estudos literários.

Encontramo-nos ante a porta dos cronotopos, cientes de que outros estudiosos como Ladin (1999, 2016) já passaram por ela em busca de chaves para a apreciação e a análise estética

da poesia. A cada nova poética o percurso neste labirinto teórico levará a novas passagens, novas rotas, e novas chaves estarão ao alcance dos futuros desbravadores. Trabalharemos com as hipóteses de que, em poesia, o cronotopo figura como uma lente através da qual podemos observar o espaço-tempo construído pelo poeta.

Somadas a essa hipótese, outras questões emergem. A saber: em uma obra de poesia, cada poema figuraria como o fragmento de um cronotopo maior? Que tipos de cronotopos prevalecem em poesia? Os cronotopos criativos frutificam mais ou menos do que os microcronotopos? O potencial figurativo do cronotopo assegura o desenrolar das imagens dispostas nos poemas no tecido espaço-temporal da obra? Contemplaremos tais pontos, inicialmente, através da apreciação estética da poética de Sérgio de Castro Pinto observando alguns aspectos de estilo e autoria impressos em poemas recortados de várias obras do poeta. Em seguida, buscaremos identificar pela análise estética do corpus os *índices cronotópicos* em *Sobre o medo - A e B - e Geração 60*, da obra *Domicílio em Trânsito* (1983).

#### **4 ÍNDICES CRONOTÓPICOS NA POÉTICA CASTROPINTIANA**

Aproximamo-nos da poética castropintiana com o intuito de tomá-la como corpus para o desenvolvimento desta discussão. Convém, inicialmente, realizar a exposição dos apontamentos sobre o percurso metodológicos que possibilitaram a construção deste estudo. Em seguida, adentramos na contextualização sócio-histórica do autor e da obra estudada, percorremos uma breve biografia sobre o autor-indivíduo e o seu percurso literário no início do século XX até a contemporaneidade.

Propomo-nos investigar a materialização e a aplicabilidade dos conceitos sistematizados até aqui no desenvolvimento desta análise. Para além do tom vanguardista presente na obra castropintiana, observamos no estilo do poeta uma forte tendência à concisão e à lapidação do texto poético que resultam na criação de um universo nutrido por metáforas que ressignificam os traços do real que podem ser entrevistados nos poemas.

A conjuntura política brasileira na década de 60 foi fortemente marcada pela perseguição dos artistas e da liberdade de expressão. A ditadura militar brasileira foi instaurada em 1 de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985. O ato institucional 5 (AI-5) regulamentou a censura no Brasil, nesse contexto, os textos eram submetidos ao olhar dos

censores do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), designados pelo regime ditatorial para analisar o teor dos escritos.

Não apenas a literatura era submetida a essa revista, também as obras musicais, visuais e teatrais passavam pelo esquadramento dos oficiais à procura de traços subversivos que, porventura, configurassem qualquer tipo de protesto e enfrentamento ao governo. Em um contexto socio-histórico no qual não se podia dizer tudo, tudo o que se dizia era resultado de um exercício máximo de metaforização dos sentidos, lapidação e substituição das palavras que não podiam figurar na obra.

As penas aplicadas aos artistas e militantes iam desde o interrogatório, a prisão política, as torturas (de natureza física, psicológica e sexual), o exílio expedido pelas autoridades ou compulsório, praticado como forma de autopreservação. Há diversos casos inscritos na memória brasileira em que, não raro, até mesmo a morte (com crueldade até a ocultação do corpo) eram o resultado das punições aplicadas àqueles que, pleiteando lugar, vez e voz às suas ideologias enfrentavam as paredes de chumbo da ditadura.

Entre 1960 e 1985 o país passou por diversos representantes, todos militares, a saber: Humberto de Alencar Castelo Branco (1964 – 1967); Artur da Costa e Silva (1967 – 1969); Junta Governativa Provisória (1969); Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974); Ernesto Geisel (1974 – 1979) e João Figueiredo (1979 – 1985).

Para além do teor da militância, há a presença de cargas cronotópicas que recuperam, da tênue fronteira entre a realidade e a obra artística, o âmago dos autores revelado no tom emotivo – volitivo impresso no discurso das mais variadas vertentes de produção artística. O discurso do poeta, interdito pelo medo, aponta para o entrelaçamento entre poesia/ideologia/história e cronotopia quando resgatamos o meio em que se deu a produção de tais enunciados.

Há sempre neles o eco de outros enunciados dos quais resultaram, conforme veremos adiante ao adentrarmos na análise e discussão do corpus que revela o que chamaremos de *cronotopo emotivo – volitivo* evidenciado por instâncias discursivas que trazem à luz no texto o silêncio imposto pelo medo.

#### **4.1 Apontamentos metodológicos da pesquisa**

A responsabilidade de estudar a obra de um poeta vivo e que continua a produzir e publicar é instigante e desafiadora. Esta dissertação une-se ao escopo de tantas outras que evidenciaram na obra castropintiana aspectos diferentes sob enfoques teóricos variados, a exemplo dos estudos desenvolvidos por Barbosa Filho (1989); Brito (1995); Cruz (2014); Lucena (2009) e outros estudiosos da obra do poeta paraibano que integrou a chamada ‘Geração 60’ da literatura brasileira.

Sérgio de Castro Pinto nasceu em João Pessoa, em 1947, é professor aposentado da Universidade Federal da Paraíba. Durante a década de 60, participou do Grupo Sanhauá, que questionava os padrões literários conservadores estabelecidos na época bem como à centralização da crítica ante a produção literária desenvolvida no Sul.

Tal postura crítica foi marcada por um tom de enfrentamento, refletido no ato dos poetas ao escreverem e publicarem seus textos em papel destinado ao embrulho de carne. O movimento demarcou o seu território, como vanguarda, às margens do cenário literário nacional movimentando ativamente a vida cultural paraibana. O trabalho que o grupo Sanhauá desenvolveu com a linguagem poética alçou o nível de vanguarda, elevando a produção literária paraibana a novos patamares.

Enfocando especialmente a poesia castropintiana, observou-se a predileção por jogos semânticos e conjecturas inovadoras, aproximando-se à poesia cabralina com um misto singular embebido da sonoridade concretista e os diálogos temáticos compartilhados com os outros integrantes do Grupo Sanhauá. O livro do qual coletamos poemas para compor o corpus nesta discussão é *Domicílio em Trânsito*, obra publicada em 1983, após a participação do autor no Grupo Sanhauá.

Até o presente momento, Sérgio de Castro Pinto publicou as obras: *Gestos Lúcidos* (1967), *A ilha na ostra* (1970), *Domicílio em Trânsito* (1983), *O cerco da memória* (1993), *A quatro mãos* (1996), *Zôo Imaginário* (2006), *O cristal dos verões: poemas escolhidos* (1967/2007), *A flor do gol* (2014) além de participar de diversas antologias no âmbito nacional e de dedicar-se também ao estudo e desenvolvimento da crítica literária como em: *Os paralelos insólitos* (1996), *Longe daqui, aqui mesmo* (2009), *A casa e seus arredores* (2006) e *O leitor que eu sou* (2015).

#### **4.2 Traços histórico - ideológicos na poética castropintiana**

*A poética castropintiana* possui diversas facetas entrelaçadas na construção dos textos e de seus respectivos índices cronotópicos, no primeiro contato com em suas obras podemos observar a vasta diversidade de temas selecionados pelo poeta para a composição de suas obras. A poesia é extraída e lapidada a partir de elementos comuns, dos objetos, de indivíduos simples ou ilustres que integram o cotidiano e a memória do poeta. Em um tom emotivo-volitivo de protesto/denúncia, os seus textos chegam às questões políticas respectivas ao seu tempo. Como um profundo apreciador do futebol, o autor também se utiliza das imagens que compõem essa esfera conferindo lirismo aos dribles e à marcação de um gol:

leônidas

ciclista da  
bicicleta  
que és,

a bola,  
pedalas com  
os pés e de  
ponta - -  
cabeça  
levitas:  
beija-flor  
que sorve  
o néctar do gol

e embriaga a torcida

(PINTO, 2016, p. 38)

No poema, o cronotopo do jogo de futebol é explorado no instante do drible no efeito final que surge da combinação dos elementos engatilhados: homem/bicicleta/pássaro. Neste microcronotopo contemplamos as imagens do jogador, do ciclista e da bicicleta, combinandoas em uma tríade referencial que se liga ao jogador Leônidas da Silva, evidenciado no título. Leônidas ficou popularmente conhecido por difundir nos gramados na primeira metade do século XX o passe “gol de bicicleta” que fornece suporte imagético para o desenvolvimento e expansão das metáforas. O jogador, durante o passe, salta em uma cambalhota no ar e acerta a bola com os pés para dentro da trave. O poeta é comparado a um ‘beija-flor/ que sorve/ o néctar do gol’, em seu voo acrobático para, por fim, embriagar a torcida, deixando-a em estado de

êxtase com sua desenvoltura. O beija-flor é a única ave que consegue voar para trás e para frente, mantendo-se também parada, suspensa no ar para sorver as flores graças ao movimento de suas asas em voo, a ave, de fato, parece levitar.

Os animais também concedem corpo, som e matéria sígnica à poética castropintiana. A obra *Zôo Imaginário* (2005) reúne textos sobre animais publicados em várias obras ao longo dos anos. Sérgio de Castro Pinto dedicou diversos poemas às cigarras, tais textos exploram, principalmente, a memória do canto das cigarras e o seu ciclo de vida:

cigarras

mal engarrafam o canto  
logo o explodem:  
coquetel **molotov** de  
encontro à tarde moída  
em vidro.

(PINTO, 1983, p. 40)

O canto do inseto é ressignificado na imagem do ‘coquetel molotov’, que consiste basicamente em um artefato explosivo construído artesanalmente a partir de uma garrafa de vidro, gasolina e um pavio. O uso da sonoridade marcada principalmente pela aliteração, com o uso de palavras com sílabas que contém a consoante ‘r’, tal som faz referência o som estridulante produzido pela cigarra. O som se une à imagem seguinte: de encontro à tarde/ moída em vidro, a imagem vítrea por si denota um caráter cortante e expressivo, de um produto único manufaturado pelas cigarras.

O som do inseto é percebido pelo poeta como um elemento vítreo com alto potencial de combustão, tal concepção parte da experiência humana quando em contato com o canto das cigarras. Os cantos engarrafados são ligeiramente explodidos, o processo de manufatura e o engarrafamento sonoro efêmero destinado a um único instante. O discurso poético é organizado a partir de um tema corriqueiro, assim, o poeta extrai o potencial cronotópico da manufatura e do entardecer, criando um universo em que os insetos trabalham na preparação de pequenos cantos-coquetéis-molotovs prontos a serem despedaçados instantaneamente após o envasilhamento. O discurso poético imprime um tom emotivo – volitivo efêmero, dada a fugacidade de tal experiência cotidiana.

O poeta se volta em diversos momentos às questões políticas enumerando críticas à conjuntura do século XX, um período histórico fortemente marcado pela segunda guerra mundial, pela guerra fria e pela eclosão de diversos confrontos, diretos e indiretos, que passavam pelo cerceamento político, guerras ideológicas, e confrontos armados que dividiram países ao redor do globo.

Berlim, capital da Alemanha, foi dividida por um muro em 1968, com a guerra fria, uma porção do território alemão foi direcionado aos EUA e outra à União Soviética, este confronto ideológico segregou o país em duas nações: a Alemanha Oriental e a Alemanha Ocidental. O muro de Berlim foi derrubado em 1989 e ficou popularmente conhecido como o muro da vergonha. Tais epítetos demarcam o cronotopo já no título do poema, situando o leitor.

Sérgio enumera quatro tópicos ausentes no muro de Berlim, em atitude explanatória convocando os sentidos ao texto pelo cronotopos do medo em face à ascensão da guerra-fria, o seu poema é permeado por referenciais prosaicos que nos levam gradualmente a confrontar a construção da ideia da *vergonha* associada ao cronotopo do medo no qual acentua-se a repressão e o silenciamento discursivo neste sentido, o poeta acentua em seu discurso poético esses dois traços revisitando o que o muro representou na história do povo alemão:

no muro de berlim (da vergonha)

1. no muro de Berlim a  
braguilha não se aproxima  
o sexo não se externa  
para expelir a urina.
2. no muro de Berlim não se  
encontra o alívio de quem  
encontrando um muro  
deseja expelir seu mijo.
3. no muro de Berlim não há  
o odor de urina nem o  
íntimo recolhimento de  
quem está na latrina.
4. no muro de Berlim não há  
pornografia riscada existe,  
no entanto, a certeza de  
pornografias abstratas.

(PINTO, 1983, p. 68)

No primeiro tópico/estrofe, surge a negativa sobre as vergonhas, relativas ao sexo masculino, conforme podemos observar dada a anatomia marcada nos versos: ‘a braguilha não se aproxima/ o sexo não se externa/ para expelir urina.’. A vergonha que o muro denota não é a de urinar em público, no muro de Berlim a face da vergonha é ainda mais extrema, aguda, conforme evidencia a segunda estrofe: ‘não se encontra o alívio/ de quem encontrando um muro/ deseja expelir seu mijo’, há a presença das tensões, da angústia e da agonia representadas pelo muro.

A terceira estrofe retrata o recolhimento da vergonha, a face que se esconde por ser íntima e extremamente pessoal. O muro expõe, vergonhosamente, a ausência de pudor dos governantes que segregaram o país e não demonstraram constrangimento em erigir um símbolo físico para a discórdia. O muro da vergonha não é utilizado para alívio das necessidades fisiológicas básicas, o muro é protegido por um respeito velado.

Ninguém se aproxima para desvirtuar a finalidade deslustre do muro: cindir uma nação inteira. Na quarta e última estrofe há a constatação de que certa proteção recai sobre o símbolo da vergonha política e ideológica: ‘não há pornografia riscada’, percebemos aqui a referência ambientes urbanos que são utilizados como material para externar discursos de protesto, ofensas, grafites e outras formas discursivas marginalizadas. A pornografia que não se escreve ali está inscrita na abstração do povo.

Outro ponto marcante da poética de Castro Pinto, para além da seleção temática variada é a atitude explanatória convocada pelo neste poema pelo fazer poético, a atividade criativa é delineada no espaço-tempo. Em ‘poema’, o próprio discurso poético é o cronotopo povoado por aspectos narrativos e elucidativos de microcronotopos em forma de fragmentos espaçotemporais que revelam gradativamente como o poeta labora o poema. O discurso poético aqui está orientado para a relação dialógica de refutação de ideais supostamente românticos impostos à poesia, por isso, dedica-o à poetisa Marina Colasanti e ao seu cônjuge Afonso Romano Sant’anna, em cada um(a) dos(as) onze tópicos/estrofes revolve o tom que busca imprimir em sua poética:

à marina colasanti  
e afonso romano sant'anna

1. eis a fórmula ou  
forma: a água fura  
a rocha  
e assim faço o  
meu poema.
2. um poema – lâmina  
(contudente) que  
esmigalhe e esfarele  
como se fora  
um dente.
3. não um poema com o  
azul da **blue-blade**  
mas um poema que  
sangre as maçãs da  
face.
4. um poema-lâmina  
que prove e triture as  
maçãs do rosto com  
a mesma fome e com  
o mesmo gosto com  
que o primeiro  
homem provou da  
maçã do paraíso.
5. este será o seu ofício:  
ser lâmina e penetrar  
e ferir e dissecar e ir  
sempre além do que  
se pode ir.
6. repudio o azul de  
outras lâminas diante  
do rosto e do espelho  
o meu poema é uma  
lâmina escura e cega  
que abre sulcos e  
impõe o medo da  
descoberta frente ao  
espelho.
7. da descoberta que  
cada berlinense só

tem uma face e que a  
outra lhe falta  
quando de manhã ao  
barbear-se.

8. da descoberta que  
mesmo de frente o  
berlinense é de perfil  
e que há entre o  
oriental e o ocidental  
um limite, uma  
divisão de cimento,  
areia e cal.
9. o meu poema  
poderia ser azul  
como outras lâminas  
mas isto cansa-me e  
esqueço o lirismo de  
poder dizer que do  
azul da lâmina  
saíram gaiotas  
verão e istmos.
10. meu poema não é  
istmo pois nada une  
apenas faze ver de  
tudo a distância e por  
isto é gume e por isto  
é lâmina  
e se quiserem  
esterco, estrume que  
aduba a memória  
frente ao espelho e  
impõe a descoberta  
de outras faces  
partidas ao meio.
11. meu poema não é  
istmo, isto nem  
aquilo, meu poema é  
sabre e sabe onde  
corre o rio e onde  
incorre o risco da  
descoberta de cada  
um e por isto  
provoca e rasga

cortes na superfície  
lisa de cada um.

(PINTO, 1983, p. 64-67)

O poema é iniciado pela demonstração de uma possível forma/fórmula pelo microcronotopo em que podemos entrever um processo erosivo: ‘a água fura/ a rocha/ e assim faço/ o meu poema’, dessa maneira, a construção do discurso poético é associada a um exercício de insistência que, de alguma maneira, transforma a linguagem aqui metaforizada na rocha, por sua vez, perfurada pelo elemento líquido, nesse caso a escrita, que lhe toca repetidamente até causar-lhe algum tipo de transformação.

Mas não basta ao poeta moldar a linguagem, ao poema recebe o status de lâmina, capaz de contundir, cortar, adentrar camadas e não apenas moldá-las, o poeta avança ainda mais na segunda estrofe através do microcronotopo em que nos traz a função do dente no ato de mastigar e triturar os alimentos, nesse poema, tal lugar/função abarca a intencionalidade expressiva de compor um poema: ‘que esmigalhe/ e esfarele/ como se fora/ um dente.’, o esmigalhar mencionado nestes versos referencia a desestabilização dos sentidos da linguagem caminhando para o desenvolvimento de uma linguagem monológica.

Na terceira estrofe, o poeta diz que não busca um poema não um poema com o azul/ da **blue-blade**’, a blue-blade mencionada pelo poeta é uma gilete de aço utilizada para barbear-se e embora essa característica azulada seja descartada, o potencial cortante da lâmina é mantido pela adversativa e o microcronotopo que lhe abriga: ‘mas um poema/ que sangue/ as maçãs da face.’. A cada nova estrofe um elemento é retomado e ampliado como se estivéssemos diante de uma boneca-russa, em que cada estrofe funciona como um receptáculo imagético mais consistente e clarificado do que o anterior.

A quarta estrofe retoma as imagens de um poema cortante e das maçãs do rosto, rebuscando dialogicamente o cronotopo do mito judaico – cristão de criação da humanidade, especificamente, a queda do homem por sucumbir ao pecado da tentação e provar do fruto proibido, para aprofundar a carga semiótica em torno da intensidade estilística abarcada no microcronotopo que abriga o lugar/instante de satisfação do primeiro homem que subvertei as leis celestiais: ‘um poema-lâmina/ que prove e triture/ as maçãs do rosto/ com a mesma fome/ e com o mesmo gosto/ com que o primeiro/ homem provou da maçã/ do paraíso.’

A quinta estrofe se destina à síntese do ofício do poema/poeta: ‘este será o seu ofício:/ ser lâmina e penetrar/ e ferir e dissecar/ e ir sempre além/ do que se pode ir.’, aqui, há a demarcação pela busca de uma linguagem que evidencie o estilo e o potencial criativo do autor. A poesia não está situada na superfície da linguagem, é preciso escalar o terreno da linguagem em busca de outros meios de formular o discurso.

A sexta estrofe diz que apesar de lâmina, graças à singularidade de seu estilo, Castro Pinto não afia pela linguagem lâminas-poemas iguais às outras: o meu poema/ é uma lâmina escura/ e cega/ que abre sulcos/ e impõe o medo/ da descoberta/frente ao espelho.’, a capacidade de não apenas ferir superficialmente a pele da linguagem, mas sim adentrar nela tão agressivamente que novas perspectivas serão atingidas pelo leitor quando confrontar-se com o eco de suas palavras.

Neste microcronotopo há o encontro discursivo entre: autor/leitor/texto, vê-se o confronto dialógico entre as alteridades autor/leitor por meio do confronto o poeta convoca o cronotopo do medo onde há atitudes de autopreservação como o silenciamento, a interdição ou a fuga. Nessa estrofe o medo não é imposto de fora para dentro, sua materialização assemelhasse a uma ouroboros (a serpente mítica que engole a própria cauda), o medo referenciado pelo poeta existe em si, de si, para si. Esse é o terreno instabilizado pelo discurso poético, as sendas avultadas no leitor por ele mesmo.

O discurso se orienta na sétima estrofe para o cronotopo da guerra, neste caso, a guerra-fria e do muro da vergonha, ancorando o referencial no berlinense que se descobre incompleto no cotidiano por constatar que há um cisão íntima que lhe parte ao meio amputando-o uma porção da própria face: ‘da descoberta/ que cada berlinense/ só tem uma face/ e que a outra lhe falta/ quando de manhã/ ao barbear-se.’

Avançando ainda mais na imagem do indivíduo amputado pelo teor dos confrontos ideológicos, o poeta avança para a referência da imagem do muro de Berlim na oitava estrofe: ‘da descoberta/ que mesmo de frente/ o berlinense/ é de perfil/ e que há entre/ o oriental e o ocidental/ um limite, uma divisão/ de cimento, areia e cal.’.

Adiante, na nona estrofe, o poeta segue à justificativa que o distancia do microcronotopo do lugar-comum em que os sentidos são construídos: ‘o meu poema poderia/ser azul/ como outras lâminas/ mas isto cansa-me/ e esqueço o lirismo/ de poder dizer/ que do azul da lâmina/ saíram gaivotas/ verão e istmos.’, no que está estabilizado pelos lugares comuns não é espaço à atribuição do tom e ao estabelecimento de sua estética aguda e desestabilizadora dos sentidos. O poeta opta pelo exercício contínuo fincando sulcos na linguagem a fim de atingir na

arquitetônica da obra o acabamento estético reacentuado pelo lirismo imprescindível da sua combinação imagética.

A décima estrofe explora a formação geográfica referenciada anteriormente a fim de negála para afirmar, novamente, a busca pelo aperfeiçoamento da contundência poética: ‘meu poema/ não é istmo/ pois nada une/ apenas faze ver/ de tudo a distância/e por isto é gume/e por isto é lâmina’, o poema efetua uma cisão entre o cotidiano e o universo criado pela obra poética, entre os lugares comuns e a reformulação dessa instância discursiva pelo corte intencionalmente planejado no projeto discursivo do autor.

Atribui ao poema, ainda na décima estrofe, um tom emotivo-volitivo crítico: ‘e se quiserem/ esterco, estrume/ que aduba a memória/ frente ao espelho/ e impõe a descoberta/ de outras faces/ partidas ao meio.’. O poeta afirma que o seu poema, aos olhos alheios pode ser considerado esterco – matéria desprezada – ou adubo – matéria enriquecedora – para a memória. As duas palavras e as duas cargas expressivas são confrontadas no mesmo verso, colocando-as lado a lado / frente a frente, situando o leitor diante da representação de duas faces de um mesmo objeto: o poema – e o seu reflexo.

A décima primeira estrofe retoma o enunciado de que o poema não se propõe a unir ou agregar significados. O poeta faz referência neste último ponto ao título do livro ‘Ou isto ou aquilo’, de Cecília Meireles, intencionando demarcar o principal traço distintivo entre tais poéticas e estilos discursivos: ‘meu poema não é istmo,/ isto nem aquilo,/ meu poema é sabre e sabe/ onde corre o rio/ e onde incorre o risco/ da descoberta de cada um/ e por isto provoca/ e rasga cortes/ na superfície lisa/ de cada um.’. O traço explanatório assegura ao poema a predisposição à pormenorização de múltiplos assuntos recorrendo às imagens como âncora aos sentidos desestabilizados e engatilhados no discurso poético.

As impressões do autor passam a figurar inteiramente na obra, observamos o tema explanado no poema segundo o seu ponto de vista. Assim, segue-se outra valência da poética castropintiana: a desconstrução dos clichês cotidianos, observados em textos anteriores e ressaltados nos poemas selecionados a seguir. Vê-se que através da recriação imagética de elementos comuns os clichês estabilizados pela linguagem são gradualmente desintegrados para dar espaço ao discurso monológico do poeta, no qual a sua própria voz ressoa e nos orienta na descoberta metafórica:

a girafa VI

gravata de  
 corpo  
 inteiro  
 recém-saída  
 do tintureiro

(PINTO, 2016, p. 106)

A temática animal, já mencionada anteriormente, é centralizada diversas vezes em poemas sobre girafas, em cada novo texto o poeta sempre busca ressignificar a imagem do animal através da linguagem metafórica ou comparativa. Ao longo do poema ‘girafa VI’, o microcronotopo sugere um universo imaginário em que a metáfora extrapola os seus limites e reinventa a configuração da anatomia biológica da girafa, que deixa de ser apenas um animal quadrúpede e de pescoço longo, para tornar-se: ‘gravata/ de corpo/ inteiro’.

O uso da fragmentação dos versos em apenas uma palavra amplia o potencial cronotópico e imagético do poema, isoladas, recebemos a conta – gotas a construção da nova imagem do animal, até chegar à especificidade máxima: ‘recém-saída/ do tintureiro’, o tintureiro é o profissional responsável por tingir peças de roupas gastas, com estas duas imagens vê-se o foco do poeta em ampliar a vivacidade da coloração da pelagem do animal que se destaca nas cores pálidas da savana por sua tonalidade fulva, amarelo – tostada, com pintas amarronzadas.

A desconstrução da imagem clichê está presente também em aspectos da anatomia humana. As pálpebras deixam de ser um véu musculomembranoso protetor dos globos oculares para tornar-se uma pequena lápide de sepulcro ao ‘vivo provisório’, na poética castropintiana o conceito a ser explorado no poema é demarcado desde o título que convoca os sentidos da impermanência, o cronotopo do medo aqui revela o receio de dormir e não acordar:

o vivo provisório

pálpebras são campas do  
 meu corpo-jazigo.

quando as fecho,  
 amortalam-me os  
 cílios.

(PINTO, 2016, p.125)

O corpo no poema é um espaço microcronotópico visto como a própria sepultura do ser, quando fechadas as pálpebras os cílios tomam a forma de mortalha no corpo inerte daquele que dorme. A temática do sono, uma necessidade biológica para a manutenção da saúde humana, é comparada ao tom lúgubre da morte, sabida no clichê popular como ‘o sono eterno’, aqui, o rompimento com o clichê do sono faz-se pelo o jogo entre vida/morte. O que seria eterno no conhecimento é retomado para possibilitar a criação de uma nova imagem: a de um ‘vivo provisório’ contrastada ao corpo, outrora vivo, de permanentemente morto.

Em ‘aerofobia’ a própria configuração dos versos explora a cronotopia do espaço interno, situando o alinhamento dos versos à direita, configura-se no texto a quebra com o padrão de alinhamento à esquerda, assim, há a impressão de dois lugares distintos: dentro e fora. O poeta, emoldura no material o discurso poético através do cronotopo do medo, desta vez, o medo ressignificado na fobia de quem possui medo de lugares abertos:

aerofobia

dou duas voltas  
na chave  
da porta e  
trancafo  
a paisagem  
lá fora

(PINTO, 2016, p. 121)

Observa-se também o uso das sonoridades fricativas e sibilantes: [s] em ‘dua[s] volta[s]’, [ʃ] em ‘[ʃ]ave’, e [ʒ] em ‘paisa[ʒ]em’ exprimem diferentes aspectos da passagem do ar, revelando, novamente que para além da construção imagética, a poética castropintiana explora habilidosamente não apenas o sentido e a imagem, mas também a sonoridade, que é utilizada em favor do acabamento estético. As passagens de ar são percebidas como diferentes lufadas situadas nas últimas palavras de cada verso, recorrendo, assim, à subdivisão microcronotópica que recorre a um lugar de clausura, autoproteção e recolhimento. Tal lugar não se revela claramente, sabe-se que há uma tranca, entretanto, não conseguimos entrever exatamente qual é o espaço que inspira demasiada segurança. Tal movimento de não-fechamento revela a

abertura do poema aos porvir na construção de sentidos sobre o aspecto visual do microcronotopo.

As vogais e consoantes situadas no início dos versos não são articuladas com a passagem do ar pela língua, dentes e lábios, a quebra do clichê, neste poema, extrapola a mera organização dos versos, a forma do poema é utilizada em função do acabamento estético, possui uma razão específica valer-se desse alinhamento e não de outro em especial, mobilizar tais formas da língua e não outras, alcançando, ao final, a imagem cronotópica em que o poema faz-se divisa entre o ser que busca proteção detrás da parede edificada por versos.

Avançando para mais um ponto importante da poética de Castro Pinto, chegamos à centralização em sua visão especificadora do mundo. Observa-se a confirmação do postulado bakhtiniano de que a linguagem do poeta é centralizadora e monológica, prevalecendo na obra a voz do poeta, por isso a atribuição do prefixo grego ‘*mono*’. O poeta elabora a sua obra sem álibis, sem a presença das vozes dos personagens. Há na poesia a desvinculação com o discurso alheio, embora tal discurso possa figurar nos textos poéticos como um recurso dialógico para possibilitar e estabelecer relações dialógicas de múltiplos tipos, a que veremos adiante alinhase à contestação de uma premissa conforme vemos adiante, no poema ‘recado a pound’:

recado a pound

pound, eu não sou nenhuma  
antena.

eu sou a pane  
e a interferência  
dos meus fantasmas

no tubo de imagens dos poemas.

(PINTO, 2016, p. 149)

Ezra Pound foi um poeta, músico e crítico literário do século XX, uma de suas mais famosas afirmações é a de que os artistas seriam as antenas da humanidade, capazes de captar as nuances poéticas que as outras pessoas não veem: “Um problema mais grave requer a analogia biológica: os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.” (POUND, 2006, p. 78). Tal afirmação é problemática, pois, de forma superficial, superestima os artistas em relação a todos os outros

seres humanos e suas respectivas profissões que também são fundamentais para a existência da raça humana. Para além disso, por que seria o discurso do poeta detentor da voz mais revestida de poder?

Castro Pinto centraliza o microcronotopo do poema em sua própria percepção poética, nega o epíteto de ‘antena’ de forma contundente: ‘eu não sou/ nenhuma antenna’, e ao contrário do aparelho receptor e estabilizador de ondas, o poeta as prefere desestabilizar: ‘eu sou a pane/ e a interferência’, os versos apontam ao rompimento com a suposta obrigação dos artistas de produzir um tipo de “arte profética”.

A liberdade de optar pelos próprios temas e pelas inquietações ericem os sentidos dos artistas é reafirmada: ‘dos meus fantasmas/ no tubo de imagens dos meus poemas’, o poeta engendra o potencial sinestésico da linguagem e reelabora-o, reinventa-o, centraliza-o e lapida-o até que contemple o projeto discursivo que parte de sua própria percepção discursiva. O posicionamento de Castro Pinto se alinha às concepções bakhtinianas sobre o teor monológico do discurso poético.

A radicalização do metafisicismo exerce na poética castropintiana um papel fundamental, pois é neste espaço limítrofe que as imagens e os sentidos das linguagens tiritam, Castro Pinto extrai todo o seu potencial lírico e poético da língua em busca da lapidação de um discurso materializado em versos agudos e incisivos. Em ‘os pobres’ o poeta aborda questões atreladas ao cronotopo da pobreza, revelando abismos socioeconômicos, mais especificamente, enfoca no discurso poético a imagem da magreza excessiva causada pela fome, responsável por reduzir a anatomia do corpo humano apenas à pele e aos ossos sobressalientes:

os pobres as costelas  
dos pobres são  
móviles  
de calder

ou armas brancas  
disfarçadas na  
bainha da carne?

as costelas dos pobres  
são adagas do mais  
puro aço.

aço temperado na caldeira dos trópicos.

desembainhadas, as costelas  
dos pobres são um osso  
duro de roer.

(PINTO, 2016, p. 154)

A primeira imagem observada situa-se novamente no microcronotopo do corpo, desta vez, em evidência estão os corpos dos pobres no qual a pobreza e suas sequelas são ampliadas. A primeira ressignificação metafórica com a qual estabelecemos contato nesse discurso poético está orientada à referência às obras de arte de Alexander Calder, artista plástico do século XX que marcou o modernismo com a produção de móveis que contrastam a leveza de estruturas metálicas finas preenchidas pelas formas geométricas robustas, tal mescla composicional releva na arte o equilíbrio do peso dos corpos distribuídos sobre a haste delicada. Ao afirmar que: ‘as costelas/ dos pobres/ são móveis/ de calder’ Castro Pinto estabelece relações dialógicas guiadas pela semelhança com que os corpos esguios e esqueléticos dos pobres, em sua percepção, equilibram a caixa torácica deixando as finas pontas dos ossos em evidência.

As imagens avançam gradativamente e o poeta devaneia e indaga o leitor: ‘ou armas brancas/ disfarçadas/ na bainha da carne?’, as costelas dos pobres são desvencilhadas do status de obra artística para figurarem como instrumentos cortantes guardados sob a pele fina, adiante, a indagação torna-se certeza e o poeta afirma novamente: ‘as costelas dos pobres/ são adagas/ do mais puro aço.’

As costelas se configuram em adagas de aço puro: ‘aço temperado na caldeira dos trópicos.’, neste verso isolado, vê-se a centralização cronotópica do poeta em um lugar específico, pois os pobres de que ele fala habitam os países de clima quente, assim como o Brasil, entretanto, não há um fechamento exclusivista que limita o poema inteiro, os pobres de que fala o poeta não são apenas os que habitam sua terra natal. A visão centralizadora aqui é voltada ao que há de lírico até mesmo nas situações mais extremas da existência.

A última estrofe afirma que: ‘desembainhadas, as costelas/ dos pobres/ são um osso duro de roer.’, a expressão final recorre ao clichê de um dito popular que se refere às dificuldades de encarar e digerir certas imagens. As costelas dos pobres, ao final, são imagens cortantes, defrontar-se com a fome e com um dos efeitos mais evidentes da privação de recursos básicos fere o que há de sublime, provoca um cisão profunda entre o que poderia ser: um objeto dotado de leveza artística, e o que de fato significa ter costelas sobressalientes.

A metáfora em torno do potencial bélico faz com que as costelas figurem como armas brancas de uma parte do povo que é tão firme quanto o aço e resiste às intempéries evidenciando no próprio corpo os efeitos deletérios de povoar as camadas mais desprovidas e negligenciadas da população. Ainda no que tange a centralização na perspectiva imagético-discursiva do autor na poesia, vê-se em ‘antagonismo: máquina de fotografia / revólver’, a comparação entre a arma de fogo e o dispositivo de captura de imagens.

Nos primórdios, para que os retratos pudessem ser produzidos fazia-se necessário o fotógrafo provocasse uma pequena explosão controlada para capturar a imagem na câmara escura da máquina de fotografia. O cronotopo construído pelo autor delinea a relação de oposição entre o manuseio de duas ferramentas, a princípio a máquina fotográfica que possibilita a conservação de memórias vividas e coloridas assemelhadas à projéteis figurados e nesse entrelaçamento há o engatilhamento da ligação com o revólver que, uma vez pensado e projetado para ceifar a vida com projéteis literais, rebusca de forma subentendida ao final do poema no microcronotopo do grito, o cronotopo do medo, que abarca o pânico de perder a vida no ato de acionar-se o gatilho do instrumento que produz memórias de cor desconhecida como as memórias que rondam uma morte precipitada:

antagonismo: máquina de fotografia/revólver

a máquina é o revólver  
ao inverso: os objetos-  
bala não saem, elas  
entram, se internam.

da máquina  
(se acionado o gatilho), os  
objetos-bala a engravidam  
de um festival colorido

do revólver  
(se acionado o gatilho),  
apenas existe uma cor: a  
mesma cor de um grito.

(PINTO, 2016, p.221)

Há na primeira estrofe do poema a comparação analítica entre os aspectos distintivos entre a máquina e o revólver, enquanto um objeto captura os elementos o outro os expõe. O

poeta formula o discurso através do jogo entre o que é colocado dentro e o que está situado fora, assim, explora pelo jogo imagético a espacialidade dos objetos em estado ampliado. O funcionamento mecânico é dilatado em lirismo, o poeta afirma que: ‘os objetos-bala não saem,/ elas entram, se internam’, há nos objetos a vivificação que torna possível a uma imagem internar-se na câmara escura da máquina de fotografias.

Ainda sobre a máquina de fotografia, o poeta nos elucida o seu ponto de vista discursivo ao explicar que: ‘da máquina/ (se acionado o gatilho),/ os objetos-bala a engravidam/ de um festival colorido’, há na máquina fotográfica o potencial, de gerar novos objetos a isso faz referência a metáfora de que os ditos ‘objetos-bala’ engravidam o equipamento com as cores que estão situadas fora, a imagem do riso, da graça, da obra de arte que pode ser produzida pelo equipamento.

Na última estrofe o poeta toca, por fim, as particularidades individuais ao revólver: ‘do revólver/ (se acionado o gatilho),/ apenas existe uma cor:/ a mesma cor de um grito.’, a recuperação do verso condicional colocado entre parênteses acentua a necessidade de manipulação, no caso do revólver, o poeta trabalha a experiência sinestésica em torno do tom emotivo – volitivo do medo.

O poeta constrói metáforas atualizáveis a cada nova leitura, permanecem afixadas no momento presente. O poeta esfacela a natureza física dos objetos e temas pois ainda que extraídos de um universo real, os centros temáticos são submetidos às reformulações abstratas alinhadas ao estilo de Castro Pinto e às particularidades erigidas em seu próprio universo temático. Podemos identificar tal aspecto ao observarmos o uso recorrente do verbo ‘ser’ na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo: ‘é’. Vejamos abaixo a elaboração metafórica em torno da imagem do fotógrafo:

o homem conduzindo a máquina de fotografia

na máquina a paisagem é  
intestinal (o fora está  
dentro), não pode mostrar-  
se ainda.

a máquina guarda o que  
havia fora e o homem a  
conduzindo conduz duas  
memórias:

uma a da máquina (mais dentro) e a outra a do homem (mais fora)

(PINTO, 2016, p.149)

Na primeira estrofe do poema percebe-se a atribuição de características da anatomia humana à paisagem pois no universo particular do poeta: ‘a paisagem é intestina’, tal extrapolação imagética atinge traços metafísicos à natureza física do rolo de filme analógico, no poema, o objeto figura como intestinos que guardam as imagens dentro do corpo da câmera fotográfica.

O fotógrafo é o condutor das memórias e do objeto que a cristaliza através do tempo, duas memórias em específico são enleadas entre a segunda e a terceira estrofe: ‘uma a da máquina (mais dentro)/ e a outra a do homem (mais fora)’, observa-se, mais uma vez, como recurso estético utilizado por Castro Pinto o estabelecimento de contato entre dois aspectos cronotópicos: o lugar que está dentro e o que está fora como duas faces de uma mesma unidade. No poema abaixo o microcronotopo do corpo físico da bomba é explorado junto ao cronotopo da guerra. O discurso poético se alinha em uma crítica à guerra e aos confrontos armados, assim, o poeta nos diz que:

a bomba

a bomba em sua atitude  
de espera é pomba que  
hiberna e não se sabe  
míssil.

a bomba pensa-se pomba  
com a paz no bico.

(PINTO, 2016, p. 149)

Sabe-se que os processos de exploração e expansão territorial ao longo dos séculos estiveram envoltos em conflitos sangrentos. Ao longo do século XX, a imagem da guerra passou a ser comercializada como um elemento necessário para que exista a pacificação e o estabelecimento da democracia entre países. Os ataques às cidades de Hiroshima e Nagasaki no Japão marcaram profundamente o mundo e as relações políticas globais, o bombardeamento violento varreu do mapa as duas cidades deixando atrás de si um rastro de contaminação radioativa.

A bomba na poética de Castro Pinto recebe a carga imagética de pomba, ave que simboliza a paz e todos os desejos de bondade e harmonia entre os povos. Aqui, a bomba é uma pomba bélica que ‘hiberna’, a presunção de que a bomba não enxergaria em si o potencial de míssil atribuído ao artefato de destruição em massa a possibilidade de fazer uma autocrítica sobre sua própria natureza e a sua atuação ante o mundo. A poética castropintiana é atravessada pela lapidação imagético-metafórica que se revela no discurso poético e na criação de um universo composto por elementos já sabidos do leitor, entretanto, sob um enfoque absolutamente novo dentro do universo particular construído pelo poeta.

Observamos nos poemas selecionados para a composição do corpus desta análise a presença de traços ideológicos que nos fazem entrever o contexto sócio-histórico em que o poeta fez a composição de tais escritos, seja pelo contato com a própria memória do período, ou pelas ações diretas das repressões ante o seu discurso. O cronotopo do medo é comum aos dois poemas selecionados a seguir, dessa forma, observaremos os índices cronotópicos deixados pelo poeta em cada um deles para que possamos discutir as relações dialógicas com base na interpretação sócio-histórica.

O poema ‘Sobre o medo’ é subdividido em duas partes: a e b, estabelecendo um continuum entre o que é colocado no primeiro texto e no segundo. O poeta retoma as imagens e as cargas cronotópicas expostas em ‘Sobre o medo: a’ no poema ‘Sobre o medo: b’ para acentuar o tom emotivo-volitivo que está presente no cronotopo que cede tecido às considerações explanatórias do poema narrativo:

### **sobre o medo**

a) o medo se aloja na  
medula  
como um cubo  
de gelo

o medo  
se infiltra no tinteiro e  
o congela.

o medo  
se instala na palavra e  
a enregela.

com medo

aprendi o ofício de  
armazenar as palavras  
como num frigorífico.  
com o medo conservo:  
dez mil palavras<sup>o</sup> abaixo  
de zero.

(1977)

(PINTO, 1983, p. 13)

O cronotopo do medo é o tecido em que se desenham o silenciamento, a interdição e a repressão. O medo é revisitado cinco vezes ao longo do poema, ele é o agressor silencioso que se abriga desavisado no hospedeiro e o congela. É retomado diversas vezes, chegando a estar presente atualizado em todas as cinco estrofes do poema, a repetição da palavra demarca constantemente o período sócio-histórico assinalado ao final no cronotopo do ano de 1977, vê-se convocados simultaneamente ancoragem e engatilhamento de sentidos.

O medo altera o estado físico do material: as palavras são afetadas pela ação do medo, o próprio discurso é silenciado e conservado abaixo de zero assim como a matéria orgânica, para que não seja atingido pela putrefação, neste caso, pelo esquecimento. Os sentidos são atordoados pelo medo, assim, o efeito deste sentimento no corpo é a paralisação total. Aqui, o medo faz-se ‘cubo de gelo’ e se ‘aloja na medula’ do poeta, que o utiliza como terreno para tratar do silenciamento imposto sob penas de morte, tortura e expatiação, tal realidade era recorrente em seu período, o país atravessava os anos de chumbo da ditadura militar.

Os artistas viviam com medo, medo de falar ou discutir ideias, medo de fazer reuniões ou de estabelecer contato com pessoas que possuíssem fortes posicionamentos políticoideológicos. O medo de uma possível ameaça comunista assolava o país e instaurava um clima generalizado de medo e pavor entre a classe culturalmente ativa no Brasil. Portanto, o medo de que fala Castro Pinto é referente ao período ditatorial, podemos ver, ao final do poema a marcação cronotópica no ano de 1977, entre parênteses.

Assim, o medo é um elemento vivo capaz de infiltrar-se no tinteiro, no corpo, nas palavras, por fim no discurso e congelá-lo também. No poema as palavras, graças as ações deletérias do medo, são enregeladas e também ficam paralisadas abaixo de zero. Havia palavras proibidas pelo DOI-CODI, qualquer texto que veiculasse palavras de ordem com

discursos contrários às crenças político-ideológicas do regime eram submetidos a cortes, censuras e até mesmo interdição severa, sendo retirado de circulação.

A imagem do frigorífico é mesclada às baixas temperaturas, lembremos que é no frigorífico que se armazenam os corpos dos animais mortos recém-saídos do abatedouro para que não pereçam ante as ações de decomposição dos tecidos. Assim, as palavras são equiparadas ao patamar de corpo, de elemento vivo também, em estado de inércia e suscetível à decomposição. Dessa maneira, para que não sejam tocadas pela putrefação, o poeta as conserva, por medo, abaixo de zero. A marcação de graus é colocada ao final de ‘palavras’, já na última estrofe.

Visto que no início do poema as palavras passam por um deslocamento, dentro do cronotopo do medo, elas deixam de estar em estado natural para serem conservadas pelo mesmo princípio que, inicialmente, avançava lentamente sob o poeta. Ao final do poema, observamos a criação de vínculos entre o silenciamento real dos artistas e o silenciamento como recurso estético para a reconstrução do medo sentido por tais pessoas. Na parte b de ‘Sobre o medo’, temos o seguinte continuum:

b) as palavras que não escrevo  
habitam líquidas o fundo  
do tinteiro.

as palavras que não escrevo habitam  
líquidas  
o fundo do meu medo

as palavras que não  
escrevo sempre me olham  
– melhor escrevê-las em  
portas de mictórios.

as palavras que não  
escrevo têm sede de tinta –  
melhor escrevê-las em  
portas de latrinas.

(1972)

(PINTO, 1983, p. 14)

A relação dialógica de reacentuação e continuidade é retroativa, a parte ‘a’ foi escrita em 1977, cinco anos depois da parte ‘b’ vir à lume. Tal fato acentua o avanço da repressão ditatorial,

visto que na parte ‘b’ do poema as palavras não enfrentavam o congelamento total abaixo de zero. Neste crotonopo, demarcado ao final do poema pelo ano 1972, entre parênteses o medo, apesar de presente, não chega a ser paralisante, as palavras e o tinteiro antes colocados em evidência como algo gélido, aqui são apontadas como elementos líquidos.

Assim, no fundo do tinteiro as palavras seguem a sina metafórica de elemento vivo. São colocadas como um ser que se alimenta de tinta, por isso, tem sede dela ao não ser escrita. Por isso, encara o poeta que em um ato anárquico-poético inscreve as suas palavras em portas de latrinas, local reservado aos enunciados de protesto, assim como os muros também são tocados por tais palavras incisivas.

No poema abaixo, há um relato declarado do contexto enfrentado pela geração 60, obviamente, todos os elementos são realçados pela elaboração metafórica do discurso, já conhecida e discutida anteriormente através de outros poemas de Castro Pinto. Vejamos:

### **geração 60**

a **carta branca** do **montilla** não  
era de alforria.

o papagaio era calado.

o **cuba-libre** nos prendia.

e em barris de carvalho o  
tempo envilecia.

(PINTO, 1983, p.16)

O poeta faz referência aos elementos que integram o rótulo de uma bebida popularizada no século XX, o ‘rum montilla’ que traz estampado na garrafa um pirata com um papagaio em seu ombro. Sabe-se que o papagaio é um animal conhecido por repetir os sons da fala, popularizando o dito de que quem muito fala, fala como um papagaio. Os inquéritos ditatoriais evoluíam processos de torturas variadas, os militares buscavam encurrular o inquirido e compilar o máximo de informações úteis sobre procedimentos e táticas de enfrentamento ao sistema.

Assim, quem caísse em delação, ameaçaria não apenas a sua integridade física, mas também a de todos os companheiros envolvidos no combate ao regime. Logo, o poeta busca fundir tais

referências sócio-históricas na figura do animal silenciado. Cuba e o comunismo foram extremamente perseguidos pelos militares durante os 21 anos do regime. Havia a crença de que o interesse do governo cubano era, supostamente, transformar o Brasil em um território inteiramente comunista e antidemocrático. Com esse argumento muitos generais vieram a público para legitimar as práticas repressivas como se elas estivessem a favor do povo e da democracia brasileira.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste estudo objetivamos de forma geral analisar criticamente os índices cronotópicos histórico-ideológicos materializados na poética de Sérgio de Castro Pinto à luz da TDD, com base em Bakhtin (2014) e Ladin (2015). Ao adentrar na análise dos índices cronotópicos, percorremos a poética castropintiana a fim de ressaltar as marcas composicionais do cronotopo buscando compreender como o autor os reúne para convocar sentidos em seu discurso poético.

Empreendemos a discussão dos conceitos basilares da TDD a fim de contribuir para os estudos da poesia enquanto gênero discursivo, sobretudo, àqueles dedicados a investigar a geração de índices cronotópicos na poesia, foi o nosso objetivo específico neste trabalho, conseguimos demonstrar que a poesia gera cargas cronotópicas. Porventura, em estudos futuros, poderemos avaliar como o próprio livro de poemas é constituído como um cronotopo maior para abarcar os cronotopos menores de cada poema, a fim de que os textos, por sua vez, agrupem em si, em sua materialidade discursiva microcronotopos que ancoram e engatilham a dimensão espaço-temporal poética.

A potencialidade ficcional do poema nos concedeu o terreno propício para a investigação das seguintes questões – problema: como o cronotopo se manifesta nos poemas de Sérgio de Castro Pinto? Como o poeta transfere ao texto as marcas pontuais que nos revelam características histórico - ideológicas intrínsecas ao tempo e ao espaço do período cronológico real em que foram escritos?

Ressaltamos que a problemática suscitada nesta análise delineou o trajeto analítico que clarificou a constituição do cronotopo na poética castropintiana, percebemos que o poeta explora o cronotopo através da radicalização do metafisicismo, pois, com desta categoria advém: o tom do discurso poético, que passa de imaginativo a cortante, e que, dialogicamente, combate, reitera, reacentua e nega outros enunciados; o tema, em torno do qual é construído o poema, o cronotopo concede forma imagética ao tempo e ao espaço abordados em cada texto

agrupando, inclusive, novas formas para objetos comuns diluídos no senso comum cotidiano, desta forma, o discurso poético na poética castropintiana retroalimenta os gêneros primários partindo da sua dimensão literária, enquanto gênero secundário, o texto poético é imbuído pela radicalização metafórica que atua diretamente na desconstrução dos clichês do cotidiano.

Assim, a diversidade de temas abordados em sua poética nos revela a extração da poesia existente nas coisas mínimas do cotidiano para possibilitar a existência de um discurso poético extremamente cronotópico, pois os poemas são ancorados em temporalidades e em lugares reais ou imaginados, desta forma, o poeta trabalha dialogicamente os objetos em uma lapidação imagético-metafórica até que seja capaz de materializar com exatidão a perspectiva perceptiva do poeta articulado também, alteritariamente, a interioridade e a exterioridade, são colocados em movimento dialógico autor/leitor/texto.

No que tange as metáforas na poética castropintiana, cabe ressaltar que elas são sempre atualizáveis, sempre novas e reiteráveis pela linguagem profundamente lírica, ou seja, não importa se serão lidos no século XX ou no século XXI, os textos carregam em seu discurso poético uma certa propriedade discursiva que lhe confere atemporalidade, ainda que as ancoragens cronotópicas sejam muito bem marcadas os engatilhamentos conduzirão sempre a um lugar em que o potencial imagético-metafórico será sempre atual na perspectiva do leitor.

Em todos os quinze poemas analisados nesta dissertação, buscamos acentuar em cada texto como o poeta explora o potencial cronotópico no discurso poético, a partir desse ponto, percebemos como o poeta nos aproxima da real condição do povo brasileiro no período ditatorial através do cronotopo do medo. O medo, ressalte-se, é um cronotopo recorrente nos poemas selecionados, assim como as referências que reincidem sobre a guerra, o silêncio e a imobilidade gerada pelo sentimento de impotência de quem, aterrorizado, teme a morte anunciada aos que ousam se opor ao sistema repressor vigente, seja quando o poeta trata da ditadura ou da guerra-fria utilizando o poema e o seu potencial discursivo para materializar o tempo e o lugar que abrigam cada um dos temas.

Entrevemos na poesia o protesto ante o silenciamento, a repressão, a censura, e a proibição de falar abertamente sobre as próprias ideologias. Assim, fica evidente que também na poesia podemos encontrar traços sócio-históricos e elementos histórico – ideológicos. Aqui, identificamos que os cronotopos não estão presentes apenas em textos narrativos, uma vez que também na poesia conseguimos identificá-los analisá-los e perceber sua função indispensável para tal materialidade discursiva, ainda que eles apareçam agrupados de forma fragmentada sob a perspectiva de sentimentos, períodos históricos, impressões, percepções ou objetos dispostos

ao longo dos versos. Há em cada poema a criação de um universo particular pensado pelo poeta em cada texto, visto que os poemas são partes de obras artísticas, através de cada poema conseguimos ver diferentes ângulos desse universo múltiplo.

Faz-se necessário que discussões sobre a ideologia sejam levantadas para que se questione o uso dos discursos de ódio, precisamos estudar também como os discursos de resistência se orientam para tais enunciados, produziremos, assim, fortuna crítica sobre o nosso próprio tempo.

Assim, tocamos um ponto que volta a ser discutido em pleno ano de 2020, vivemos em um período onde a censura espreita, ataca e recua. Os saudosistas dos porões colocam o bico da bota para fora, insinuam as garras como se estivessem testando a tolerância do povo ao enrijecimento, ao conservadorismo, e à perseguição. Assim, presenciamos ataques à ciência e à cultura, o desmonte busca fechar o cerco para os pensadores, silenciá-los, assim fora feito em 1964.

Por tais razões, estudos como este são importantes para que revisitemos o discurso produzido em outras épocas, estabeleçamos relações dialógicas e responsivas para que saibamos os caminhos e as pressões que devem ser combatidas com novos estudos, com pesquisas, com arte e com resistência.

Este trabalho é apenas um elo em uma corrente imensa de outros enunciados que se organizam em torno da obra de Sérgio de Castro Pinto. Aqui não há palavra final, há considerações e leituras abertas às compreensões responsiva-ativas de outros pesquisadores do discurso poético.

A análise desenvolvida nesta dissertação evidenciou a presença de cargas cronotópicas histórico – ideológicas materializadas no discurso poético. Para além disso, concluiu-se que em cada livro de poemas o autor instaura, ou seja, cria um cronotopo maior capaz de agrupar cronotopos menores, os quais, concomitantemente, agrupam em si a presença de microcronotopos que correlacionando no discurso erigido em cada poema os índices de lugares, sentimentos ou traços histórico – ideológicos. Conforme o percurso analítico delimitado anteriormente, adentraremos a seguir no primeiro capítulo de discussão teórica, voltar-nos-emos à exposição e discussão dos principais conceitos fundantes da TDD.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BEMONG, Nele. et al. (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BRAIT, Beth. História e alcance teórico-metodológico In: **Comunicação e Análise do Discurso**, FIGARO, Roseli (ORG.), São Paulo: Contexto, 2012.
- \_\_\_\_\_. Análise e Teoria do Discurso In: **Bakhtin Outros Conceitos-Chave**; BRAIT, BETH (ORG.), São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica**. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 43-66, jul./Dez. 2013.
- Bosi, Alfredo, 1936-. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- FARACO, Carlos Aberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FIORIN: José Luiz de. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- LADIN, Joy. Não era a morte. In:\_\_\_\_ **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Tradução de Oziris Borges Filho. São Paulo, 2015.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária – A criação literária: introdução à problemática da literatura...** São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,1982

PINTO, Sérgio de Castro. **Domicílio Em Transito e Outros Poemas**. Civilização brasileira, 1983.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: contexto, 2009. p. 167-187.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rocco, 2003.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2018.