



## O moderno e o contemporâneo: relações dialógicas entre Poe e Vilela

Londina da Cunha Pereira de Almeida<sup>1\*</sup>, Maria da Luz Alves Pereira<sup>2</sup> e Rauer Ribeiro Rodrigues<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930, 01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil. <sup>2</sup>Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930, 01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil. <sup>3</sup>Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus I, Avenida Cap. Olinto Mancini, 1662, 79603-011, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil. \*Autor para correspondência. E-mail: londinacpa@hotmail.com

**RESUMO.** Partindo da concepção bakhtiniana de que um discurso se encontra com outro e participa com ele de uma interação viva e tensa, este artigo tem por objetivo observar e descrever a relação dialógica existente entre os contos *Nunca aposte sua cabeça com o diabo — conto moral*, de Edgar Allan Poe, e *A cabeça*, de Luiz Vilela, conto da obra homônima. Considerando que ambos os textos apresentam um viés satírico, pretende-se investigar como essa perspectiva é desenvolvida em cada um e em que pontos eles se aproximam e se distanciam. Para isso, elegemos como referencial teórico os estudos de Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* e *Problemas da poética de Dostoiévski*. Concluímos que a proposta de Poe, representativa do conto moderno, é retomada e subvertida por Luiz Vilela, que estabelece um novo modo de narrar para o conto.

**Palavras-chave:** dialogismo, gênero conto, sátira.

### The modern and the contemporary: dialogic relations between Poe and Vilela

**ABSTRACT.** Starting from Bakhtin's notion that a speech meets another and both participate in a lively and tense interaction, current paper observes and describes the existing dialogical relationship between the short stories *Nunca aposte sua cabeça com o diabo — conto moral*, by Edgar Allan Poe, and *A cabeça*, by Luiz Vilela, a tale in the eponymous work. Since the two texts are foregrounded on satire, such perspective is investigated in each short story and the coinciding and distancing factors are pinpointed. The theoretical framework by Mikhail Bakhtin in his *Estética da criação verbal* and *Problemas da poética de Dostoiévski* is employed. Poe's aim, representing the modern short story, is disrupted and subverted by Luiz Vilela who sets up a new way to narrate the short story.

**Keywords:** dialogism, short story genre, satire.

### Introdução

Edgar Allan Poe (1809-49), embora tenha lutado para deixar um legado como poeta, ficou mais conhecido por sua prosa, particularmente por suas narrativas insólitas, nas quais o suspense adiciona-se ao terror sobrenatural. Entretanto, paralelo a essa produção, escreveu quase mais contos do gênero cômico que do gênero trágico. Pelo menos, um terço de suas produções, marco inicial do conto moderno, contém tom humorístico, em que o autor aborda temas variados, apresentando facetas do humor e da ironia, do sarcasmo e da sátira.

Luiz Vilela, nascido em Ituiutaba, Minas Gerais, em 1942, permanece em plena atividade criadora, sendo autor de diversos romances, novelas e contos. Apesar de seu variado universo ficcional, destaca-se pela contística, na qual retrata a complexidade do homem contemporâneo. Suas coletâneas de contos

mais recentes, *A cabeça* (2002) e *Você verá* (2013), apresentam histórias de forte teor crítico sob a arguta camada do riso literário em gradações como humor, chiste, ironia e sátira. Esses procedimentos marcam uma poética que contribui para o repensar de valores da sociedade contemporânea.

A produção diversificada desses dois autores constitui o universo do qual extraímos o *corpus* do presente artigo. Seleccionamos os seguintes contos: *Nunca aposte sua cabeça com o diabo — conto moral*, de Poe, e *A cabeça*, de Vilela, conto da obra homônima. O conto do autor americano foi publicado, pela primeira vez, em 1841, sob o título *Never bet the devil your head. A moral tale*, e traduzido no Brasil por Oscar Mendes, em 1965. Neste estudo, usamos a reimpressão de 2001.

O trabalho se propõe a identificar as relações dialógicas entre esses contos, partindo da verificação

das convergências, divergências e dos deslocamentos entre eles. Centrando no dizer dos textos e nos efeitos de sentido produzidos, focamos no ponto em que eles se cruzam, ao retomar a temática da crítica às normas de conduta em sociedade pelo viés satírico, e no ponto em que eles se divergem, distinguindo um do outro enquanto monofônico ou polifônico. Valemo-nos da polifonia e do dialogismo bakhtinianos para proceder a este estudo, cuja base teórica recai sobre *A estética da criação verbal* (2010), de Mikhail Bakhtin, bem como de suas reflexões, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997).

### Abordagem dialógica entre os contos

*Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo* — conto moral narra a história de um sujeito, Toby Dammit, que faz uma aposta com o diabo e, como punição, acaba perdendo a cabeça. Homem de ‘bom-humor’, ele tem muitos vícios; o pior deles é ser afeito às apostas, prática que o leva à ruína. Certo dia, insistindo que consegue pular um torniquete, pronuncia as palavras de costume: aposto minha cabeça com o diabo. De repente, aparece o diabo, que o incentiva a realizar tal experiência. Ao pular, cai de costas, ao mesmo tempo em que o diabo enrola no seu avental algo que desaba nele: a cabeça de Dammit.

A *cabeça* centra-se no diálogo entre várias personagens que discutem acerca de uma cabeça encontrada no chão, em plena rua, sob o sol, numa manhã de domingo. Sem identificarem a quem ela pertence, grupos de curiosos a rodeiam e passam a fazer especulações sobre a causa da morte. Surgem, então, diálogos aparentemente triviais, porém carregados de subtextos que revelam preconceito, sexismo, descrença religiosa e indiferença diante da morte.

Considerando que as fábulas dos contos giram em torno de personagens que perdem a moral e a cabeça, podemos entrever, pela aproximação semântica, um diálogo entre eles, dado que

[...] dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido [...] acabam em relação dialógica. Mas essa é uma forma especial de dialogismo não intencional. (BAKHTIN, 2010, p. 323).

O caso em análise é exemplo desse modo singular de dialogismo, em que há a retomada de um tema, não partindo necessariamente de um discurso específico, mas se valendo de um diálogo com a tradição literária, porque, segundo Bakhtin (2010), as relações dialógicas abarcam todas as experiências na comunicação discursiva.

Para Bakhtin, o dialogismo é um fenômeno constitutivo da linguagem, porque os enunciados se

mostram concretos e únicos e constituem a base da língua. Ele argumenta que “[...] toda compreensão plena real é ativamente responsiva [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 272) e explica que, seja em qual forma aconteça, o falante não espera do seu ouvinte uma compreensão passiva, porém ativa: “[...] uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 272). Assim, a responsividade é a reação que um indivíduo pode ter diante de uma determinada situação.

Considerando o papel do outro como fundamental, o teórico russo enfatiza que

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ‘ativa posição responsiva’: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 271, grifos nossos).

A seguir, conclui que todo esse raciocínio se refere “[...] ao discurso escrito e ao lido” (BAKHTIN, 2010, p. 272). Portanto, ele diz respeito tanto ao diálogo do dia a dia quanto ao diálogo entre enunciados e outros textos literários.

Retomando os contos, nota-se que Vilela coloca-se como o ‘outro’ no processo de comunicação com o discurso de Poe. Ainda que de forma inconsciente, o autor brasileiro ocupa, em relação ao primeiro, uma ‘ativa posição responsiva’. A respeito dessas relações, Bakhtin esclarece que

[...] ‘dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas’ se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). Qualquer resenha da história de alguma questão científica (independente ou incluída no trabalho científico sobre determinada questão) realiza confrontos dialógicos (entre enunciados, opiniões, pontos de vista) entre enunciados de cientistas que não sabiam nem podiam saber nada uns sobre os outros. ‘O ponto comum gera aqui relações dialógicas’. (BAKHTIN, 2010, p. 331, grifos nossos).

Se essa ação é de concordância ou discordância, se completa ou aplica suas estruturas, é o que nos propomos a analisar. Desde o título, o texto de Luiz Vilela dialoga com o texto de Poe ao enfatizar parte do corpo humano — a cabeça —, elemento significativo no desenrolar das narrativas. Esse destaque nos faz, inicialmente, refletir a respeito de seu valor simbólico. A cabeça não é apenas o centro do funcionamento físico do corpo e do pensamento; na visão bíblica, por exemplo, está fortemente relacionada às experiências do homem.

Segundo o ponto de vista cristão, sua posição adquire diversos significados: pôr a mão sobre a cabeça supõe vergonha (2 SAMUEL 13: 19); incliná-la indica tristeza (ISAÍAS, 58: 5); meneá-la denota desprezo (MARCOS 15: 29); elevar a cabeça de alguém é dar-lhe reconhecimento (GÊNESIS 40: 20). São possíveis, ainda, outras significações: o sangue sobre a cabeça imputa culpabilidade a alguém sobre algum fato (JOSUÉ 2: 19); ferir o inimigo na cabeça significa vitória sobre ele (SALMOS 68: 21).

Dentre as várias simbologias, ter a cabeça cortada é um grande infortúnio (MARCOS 6: 14-28). Essa percepção é a destacada nos contos, dado o destino das personagens. O discurso presente nos textos leva o enunciatário a identificar uma conduta inadequada por parte das vítimas, visto que elas figuram a violação dos preceitos de moralidade e, em cada texto, articulam-se diferentes mecanismos narrativos para elucidar a postura delas.

O comportamento de Dammit é mais explícito. Ele é um apostador inveterado, não dá importância ao que as regras sociais determinam em relação a apostas, conforme o comentário do narrador: “Era desaprovado pela sociedade — e aqui não disse senão a verdade. Era proibido por um decreto do Congresso” (POE, 2001, p. 525). Por mais que seu amigo tente salvá-lo, porque “[...] a alma de Dammit achava-se em perigosíssimo estado” (POE, 2001, p. 525), a persistência de suas atitudes leva-o ao fatal desfecho.

No conto de Vilela, a vítima é desconhecida das demais personagens. A suposta causa de sua morte, o adultério, aparece nos diálogos estabelecidos entre os transeuntes. Para alguns, essa conduta imprópria teria sido o motivo de sua mutilação:

‘Sou capaz de apostar um milhão’, disse o gordo. ‘A mulher estava chifrando o cara, e aí ele: sssp!...’, e o gordo fez o gesto de cortar o pescoço. (VILELA, 2002, p. 129)<sup>1</sup>.

Para outros, ela poderia ser inocente. Cada qual busca, calcado em suas idiossincrasias, expor aos outros o seu ponto de vista.

Além de uma convergência de sentidos pela retomada temática, os contos encadeiam outras relações dialógicas. Os textos estão próximos pelo veio cômico, num flagrante deboche à sociedade. Observa-se, no entanto, que tomam contornos diferenciados.

### Sátira moral e sátira civilizatória

Em *Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo — conto moral*, a própria situação da personagem e suas ações

poderiam desencadear um drama, mas por mecanismos textuais, transformam o elemento trágico — morte — em comédia. No conto de Vilela, a cabeça rente ao chão é um quadro lúgubre, que combina morte e horror, porém rumo para a mesma tendência cômica ao apresentar as personagens em atitudes contraditórias ao esperado para a situação. Apesar de os textos possuírem estratégias narrativas diferentes, eles se cruzam no ponto em que os autores expressam, de modo satírico, sua visão de mundo.

Por meio da sátira, obtém-se o riso mais escarnecedor, mais derrisório de todos, o riso do sarcasmo. Conforme Propp, o riso provocado pela sátira “[...] é um riso ideologicamente significativo, valioso e necessário” (PROPP, 1992, p. 185). Para o teórico, a sátira é um fim, e não um conjunto de procedimentos pelos quais se alcança um objetivo, ela é capaz de ter valor pedagógico, é procedimento de importância social e educativa. As faltas nocivas à sociedade devem ser alvo da derrisão, ainda que sejam de matéria restrita, como o nosso comportamento cotidiano ou nossos defeitos pessoais.

Na visão de Propp (1992), a sátira, por si só, não é o remédio que cura os males daqueles a quem ela se dirige. O seu valor está em atingir os que permanecem indiferentes ou que são condescendentes com os vícios que nos circundam, ou ainda aqueles que realmente ignoram a existência deles, pois ela propicia uma reação diante do inadmissível. É preciso observar que qualquer que seja a forma por ela apresentada, a essência é a consciência aguda.

Na esteira do pensamento proppiano, Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003, p. 511), aponta ser a sátira um “[...] riso de combate [...]”. Qualquer que seja a forma do riso, ele vai suscitar uma reação nos homens; pode provocar desde a cólera até a admiração. Para uns, ele dá sentido à existência; para outros, é objeto de estudo e, mesmo que de formas tão diversas — irritante ou sedutor — é elemento que incorpora conhecimento e constitui visão de mundo. Mas, por trás de toda zombaria, essa gradação do riso é a que vai ao encontro do homem consciente de seu tempo, o qual se coloca distante criticamente em relação ao mundo, à vida, aos valores, a tudo o que o circunda.

Conforme Arthur H. Quinn (1998), a narrativa de Poe é uma divertida sátira às coisas em geral, aos costumes, aos moralistas de períodos anteriores, em particular, ao Transcendentalismo, movimento cultural surgido na Nova Inglaterra em 1836, cujas ideias pregavam a existência de um estado espiritual

<sup>1</sup>As aspas simples foram usadas pelo autor do conto *A Cabeça* (2002) como recurso de marcação de diálogo.

ideal, e contém a defesa de Poe contra os que o acusavam de nunca haver escrito um conto moral.

O autor faz do narrador o seu porta-voz ao afirmar que “[...] toda obra de ficção ‘deveria’ ter uma moral” (POE, 2001, p. 524, grifo do autor); ou ainda,

[...] não há razão, por consequência, para o ataque contra mim lançado por certos ignorantes, por eu nunca ter escrito um conto moral ou, em termos mais precisos, um conto com uma moral (POE, 2001, p. 524).

Por isso, escreve uma história cujo título comporta a própria moral. Acrescenta que por isso “[...] mereceria aplausos por esse arranjo, bem mais inteligente que o de La Fontaine e de outros, [...]” (POE, 2001, p. 524). Essas palavras confirmam que “[...] a ‘sátira’ em Poe é sempre ‘desprezo’” (CORTÁZAR, 2004, p. 110, grifo nosso), como já afirmara Cortázar, ao analisar os textos humorísticos do contista.

Ana Maria Zanoni da Silva, em *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe* (2006), observa que Poe não participa pacificamente do ambiente no qual está inserido, mas que o inquieta e o anima, tanto com a crítica quanto com a ficção. Ao estabelecer relações entre a sátira expressa nos contos e o pensamento crítico social do autor, ela pretende demonstrar que há, na obra dele, um compromisso com o seu tempo e o meio social revelado pela face humorística que captou e, de modo satírico, rerepresentou ao mundo a ficção do sonho americano, já patente no século XIX.

Para a estudiosa, Poe revela-se não um contista alienado, mas um crítico e ficcionista que atua e agita o momento social, por meio da crítica e da sátira, firmando-se como “[...] um dos grandes humoristas da modernidade” (SILVA, 2006, p. 167). Ainda reforça que

[...] através da sátira aos costumes sociais, ele [Poe] expressa na trama ficcional, fatos velados, reprimidos e latentes da sociedade norte-americana, [...] revelando que a vida social está embasada em regras hipócritas e na ostentação de falsos valores (SILVA, 2006, p. 167).

O conto *A cabeça* põe em cena as relações humanas por meio de personagens desumanizadas, indiferentes ao horror da mutilação, em diálogos chocantes e preconceituosos. O caráter satírico da narrativa é fundamental para provocar reflexão acerca do individualismo e do esfacelamento de valores. São homens e mulheres que expõem a perversidade da sociedade atual, exibida por meio de um cotidiano caótico e violento a que estão destinados os seus convivas. Da passividade de ação diante do corpo

mutilado, irrompem diálogos que revelam insensibilidade, preconceito e desmistificação do sagrado:

‘O que a gente faz com essa cabeça?’  
 ‘Leva pra você’, sugeriu um gordo.  
 ‘Se fosse da sua mãe, eu levava’, respondeu [o morador do bairro].  
 ‘Deus faz tudo certo’, sentenciou um magrinho, de barbicha, com uma surrada Bíblia debaixo do braço [...].  
 ‘Quer dizer então que isso aí é certo?...’, o gordo provocou. [...]  
 ‘O homem é a maior criação de Deus’, disse o barbicha.  
 ‘O homem é a maior cagada de Deus, isto sim’, o de óculos disse. [...]  
 ‘Inocente? Mulher inocente?...’, e o gordo olhou para os outros da turma, quase todos homens. ‘Vocês já viram alguma mulher inocente?...’ (VILELA, 2002, p. 126-130).

Dessas passagens, observamos inicialmente o tratamento escarnekedor das personagens ao pensarem no destino a ser dado à vítima. O que aparenta ser uma preocupação logo se torna motivo de troça entre eles. Em seguida, o conflito entre a fé e a descrença culmina num chiste que expressa postura divergente de tudo o que tradicional e historicamente está vinculado aos ideais de religiosidade: “‘O homem é a maior cagada de Deus’” (VILELA, 2002, p. 127). A religião não mais fica indene, sofre o atentado dessacralizador do sarcasmo. Esse confronto entre as personagens, com suas interrogações, desfaz as interdições com as quais o religioso por muito tempo foi revestido. A última, por meio do comentário debochado da personagem masculina, mostra que a emancipação sexual feminina, que desalojou conhecimentos e práticas anteriores sobre o lugar da mulher na sociedade, não foi portadora do fim da repressão sexual, agora revestida de novas variações. As práticas sociais revelam que a diferença sexual no interior da nossa sociedade é tratada com preconceito no que tange ao papel feminino.

O conteúdo das discussões entre as personagens converge para a futilidade com que tratam o acontecido, chegando a um grau elevado com o diálogo entre dois meninos. Os garotos, na iminência de uma disputa de campeonato, dão outro sentido à cena da cabeça no chão: “‘Dá vontade de correr e encher o pé’ [...] ‘Dá vontade de dar um balão’, disse o outro” (VILELA, 2002, p. 132).

Ernst Fischer, em *A necessidade da arte* (1987, p. 105), observa que

[...] em um mundo alienado, no qual unicamente as coisas possuem valor, o homem se torna um objeto

entre objetos: o mais impotente, o mais desprezível dos objetos.

Essa postura advém da perda de alguns referenciais: a objetividade científica toma lugar do misticismo religioso, mais tarde o sistema capitalista de produção mecaniza as relações sociais e aliena o homem.

Imersas em uma sociedade capitalista, as relações pessoais perdem valor e tornam-se relações sociais entre objetos, conduzindo os homens à “[...] objetificação [...]” (FISCHER, 1987, p. 96), uma vez que o mais importante são os bens de produção, desvalorizando o ser humano. Se pertencente a um mundo em que apenas as coisas possuem valor, o homem recrudescer, desumaniza-se e torna-se indiferente.

A banalização da violência torna-se ponto forte na narrativa de Luiz Vilela com as personagens considerando a morte violenta algo trivial: a morte faz parte do cotidiano e já não surpreende, a vida humana aparece tão insignificante que a realidade não choca mais, mistura-se à paisagem e à rotina de todos. Por vezes, essa banalização assume um caráter de espetáculo: “‘E o picolezeiro?’, perguntou o homem de terno” (VILELA, 2002, p. 131).

Ernst Fischer observa que a arte e a literatura não apenas representam a ‘diminuição ou deformação do homem’ e a ‘adulteração do Eu’, como também “[...] a atitude anti-humanista que, às vezes, assume o caráter de crítica social brutalmente áspera” (FISCHER, 1987, p. 106). Nessa perspectiva, podemos considerar os contos como representativos de uma arte que mostra a realidade social, apela à razão e desaliena o homem. O constructo da sátira contribui sobremaneira para esse olhar.

No conto de Vilela, temos uma sátira que visa atingir à coletividade, uma vez que as personagens são expoentes das imperfeições humanas. A sátira atinge os desvios às normas, aos valores morais e sociais; quanto mais o indivíduo se distancia desses valores, mais propenso está a ser alvo dela. Dessa forma, ela torna-se elemento reformador da conduta social, configurando-se como instrumento civilizatório que aponta para os padrões sociais vigentes. Quanto ao conto de Poe, o padrão de conduta social estabelecido pelo grupo é seguido e, quando Dammit quebra esse paradigma, advém, conseqüentemente, a morte. A sátira ressalta o aspecto moralizante: punição para quem infringe as normas impostas pela sociedade.

### Diferentes olhares

Partindo da compreensão bakhtiniana de que o diálogo entre objetos pode se configurar por uma

ressalva, uma controvérsia, uma refutação, pois esses “[...] ‘cruzam’, ‘convergem’ e ‘divergem’ diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes” (BAKHTIN, 2010, p. 299, grifos nossos), Vilela diverge de Poe ao contestar modelos clássicos do gênero conto.

Para elucidarmos como se realiza essa contestação, observamos como é trabalhado o foco narrativo nos contos. Poe faz uso do tipo “[...] eu testemunha [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176), aquele que conduz o leitor pela narrativa, dando-lhe os fatos por seu ângulo de visão, de forma periférica. Vilela utiliza-se do modo dramático (FRIEDMAN, 2002), em que o narrador é eliminado da narrativa, limitando-se a poucas entradas, apontando o que as personagens falam ou fazem. Nessa construção, quanto às personagens, “[...] suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cenas [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 178), mas a percepção, os sentimentos e as reflexões devem ser da conta delas. Ainda assim, é possível que “[...] os estados mentais [...] possam ser inferidos a partir da ação e do diálogo.” (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Friedman (2002) observa que a escolha da técnica é crucial para se alcançar os efeitos pretendidos pelo autor, pois dela se percebe a estrutura de valores incorporados à narrativa. Presenciando os fatos, o narrador de Poe busca convencer o enunciatário de que se a amizade que nutre por Dammit é verdadeira, igualmente seu relato torna-se a expressão da mais pura verdade, pois mentir seria trair o amigo. O uso dessa estratégia garante mais autenticidade ao enunciado se partirmos do pressuposto de que em todo ato comunicativo, oral ou escrito, o enunciador tem a intenção de manipular e convencer o enunciatário de que seu discurso é verídico, fazendo crer como verdade tudo aquilo que diz.

Já em Vilela, o modo dramático, pelo afastamento do narrador e pela palavra dada às personagens, busca criar a impressão de que a história se conta por si mesma. Os fatos que estão ocorrendo, assim como quem são as personagens, o que pensam e sentem nos são dados a conhecer à medida que os diálogos se desenrolam. Há uma rápida descrição cênica inicial e depois predominam os diálogos, com raras e breves observações do narrador. Tais diálogos constroem uma trama na qual o todo é segmentado, formando blocos textuais, como se fossem quadros, e que sobrepostos apresentam uma seqüência, mas não de forma rígida, podendo ser lidos de maneira independente da unidade que os contém, resultando numa escrita que permite construir uma totalidade a partir de

fragmentos. Na concepção de Lauro Zavala (2000, p. 54), a escrita fragmentária

[...] es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta.

Enquanto a narrativa de Poe segue os moldes tradicionais, o texto de Vilela — sem romper com a estética poeana do efeito único — propõe uma forma diferenciada de estratégia discursiva. No primeiro, há um motivo único que norteia o conto; no segundo, um acontecimento deflagra diversos motivos. E, se em Poe, temos um desfecho que se anuncia desde o princípio, a partir do título, em Vilela nada fica definido, pois o que importa é o corpo do relato, e não o desfecho dos acontecimentos — aliás, não há propriamente início ou desfecho: o conto se dá como um recorte semialeatório entre outras possibilidades narrativas.

### As vozes em confronto

Ao discutir a obra de Dostoiévski, Bakhtin (1997) observa que as personagens do romancista revelam uma independência notória em relação ao seu criador, apresentando uma multiplicidade de vozes cujos discursos se confrontam, de modo que não há a superação dialética dos conflitos desenvolvidos na trama. Dotado de consciência própria, o herói deixa de figurar como objeto, tornando-se condutor de sua palavra. Isso não significa, porém, que o enunciador renuncia à sua consciência; ele deve ampliá-la, aprofundando-a, reconstruindo-a, de forma que ela possa cingir as consciências plenevalentes alheias.

Por essa escrita peculiar, Bakhtin considera Dostoiévski o criador do romance polifônico. Nesse mesmo estudo, Bakhtin (1997) deixa entrever que há gêneros dialógicos monofônicos, com a predominância de uma voz sobre as outras, e os gêneros dialógicos polifônicos, os quais apresentam diferentes vozes sociais que embatem umas com as outras, expressando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto.

Na ótica monológica, o foco do processo de criação recai sobre o enunciador, ele é o centro irradiador da consciência, das vozes, dos pontos de vista do texto, ocasionando a coisificação dos elementos dispostos na tessitura da escrita, os quais ficam sob rígido controle, não admitindo a existência da consciência responsiva e isônoma do outro. O ‘eu’ tudo controla e o ‘outro’ é apenas objeto do primeiro. Caracteriza-se, assim, o monológico como aquele discurso que ignora a resposta do outro, que

o rejeita como partícipe vivo e representativo da sociedade.

Não se deve ignorar que um discurso monológico defende uma verdade; no entanto, essa verdade é unilateral, pois esse discurso não reconhece a isonomia das outras consciências, obliterando-as do texto. O enunciador, em posição privilegiada, falará pelas personagens porque não credita a elas capacidade para se expressarem por si mesmas; ele as vê como objetos os quais molda às suas proposições. É o discurso do acabamento, do autoritarismo.

As vozes e as consciências do discurso polifônico são respostas à sociedade capitalista de tentar reificar, coisificar o ser humano. Um texto que se propõe polifônico deve colocar suas personagens em conflitos ideológicos que permitam a elas constituir-se como sujeitos de um processo social ativo. Dessa forma, no discurso, o ‘eu’ tem o mesmo valor que o ‘outro’, visto que o sujeito só reconhece a si ao confrontar-se com o outro, e desse processo de reconhecimento instaura-se uma comunicação dialógica em que as

[...] vozes não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente (BAKHTIN, 1997, p. 75).

Em essência, a dialogia, como princípio inerente à linguagem, é condição para todo e qualquer texto; no entanto, se houver a interação de “[...] consciências independentes e imiscíveis [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 4), teremos a polifonia.

Imbuídos do pensamento bakhtiniano, percebemos como monofônico o discurso de Poe. Nele, há uma representação objetiva do meio, dos costumes ou das coisas, de tudo que possa tornar-se ponto de apoio para a construção da narrativa. O narrador, por exemplo, tem uma ideia formada, conclusiva a respeito das personagens e não dá autonomia à voz delas. O mundo no qual vive e morre o protagonista é o mundo do enunciador, que é objetivo em relação às consciências das personagens, incluindo o narrador. Todos os acontecimentos são retratados conforme seu campo de visão e sua onisciência. Desse modo, o enunciador se configura como uma voz autoritária que manipula as outras, com uma ideia dominante.

No universo monológico, não se conhece o pensamento ou a ideia do outro como representação. Por isso, o narrador de Poe, que se inscreve como escritor, ao anunciar que “[...] nenhum homem pode sentar-se a escrever sem uma profundíssima intenção [...]” (POE, 2001, p. 524), traz à tona a discussão acerca da moral. E impõe seu ponto de

vista ao afirmar que “[...] um romancista, por exemplo, não precisa ter cuidado com a sua moral” (POE, 2001, p. 524), porque

[...] chegado o tempo próprio, tudo o que o cavaleiro tenciona, e tudo o que ele não tenciona, será trazido à luz [...] juntamente com tudo o que ele devia ter tencionado e o resto que ele claramente pretendia tencionar (POE, 2001, p. 524).

Essas ideias significantes, tidas como verdadeiras, se bastam e se afirmam, revelando a cosmovisão do autor.

Em *A cabeça*, presenciamos o discurso polifônico, pois — nos termos teóricos bakhtinianos — “[...] não há teses e ideias particulares [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 96), no embate entre as personagens. Nessas interações, visualizamos vozes distintas, “[...] vozes-pontos de vista [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 96), uma vez que não se defende um posicionamento individual, os discursos das personagens refletem a visão compartilhada e dialógica. A voz feminina é simbolizada pela figura da mulher ruiva, para quem a atitude daqueles homens gera e mantém a violência: “‘Eu vou dizer uma coisa’ [...] ‘Escutem o que eu vou dizer!’ [...] ‘Vocês é que mataram essa mulher!’” (VILELA, 2002, p. 131). Para um dos homens presentes ali, voz da coletividade masculina, a mulher tem conduta moral duvidosa:

‘Mulher’, disse o da bicicleta, acendendo mais um cigarro [...], ‘pra ser sincero, a única mulher por que eu ponho a mão no fogo é minha mãe... O resto... Nem mesmo a minha irmã eu...’ (VILELA, 2002, p. 130).

A fala da ruiva está impregnada das vozes de outros cuja opinião é por ela simbolizada. A ruiva e o homem da bicicleta metaforizam diferentes vozes que se entrecrocaram, pontuando o conflito que permeia o assunto. Esses tons polifônicos projetados pelos diálogos são condutores de opiniões conflitantes que apontam uma sociedade ambígua com relação à identidade feminina.

Mulheres e homens discutem, questionam-se mutuamente, provocam-se, colocando suas “[...] verdades em luta [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 75), em pé de igualdade, sem que o enunciador interfira. Assim, vale dizer que encontramos o que Bakhtin descreve como a exposição de

[...] um mundo de consciências que se elucidam mutuamente, um mundo de posicionamentos semânticos conjugados do homem. (BAKHTIN, 1997, p. 97).

A ausência de voz marginal possibilita que as polêmicas sejam elucidadas por meio de pontos de vista integrais em debate vigoroso, de forma que não

predomina a consciência de uma ou outra personagem, nem o narrador procura se impor. Uma consciência está aberta à interação de outras, caracterizando a inconclusibilidade como um aspecto relevante do discurso polifônico.

### Considerações finais

Ao focarmos textos de autores geográfica e temporalmente distantes, confirmamos que é totalmente possível um diálogo entre eles, mesmo não sendo um processo intencional. Há pontos nos quais eles se tangenciam, instituindo convergência e divergência de sentido, como teorizado por Bakhtin (2010). No caso em estudo, percebemos que as relações dialógicas se estabelecem, principalmente, pelo caráter satírico. Contudo, essa sátira assume contornos díspares. Enquanto em Poe a sátira tenciona corrigir os costumes do indivíduo, em Vilela denuncia o processo civilizatório que gera homens e situações desumanas.

Partindo do pressuposto de que a sátira consiste em “[...] uma alteração ridícula do modelo [...]” (PIRANDELLO, 1996, p. 78), deduzimos que os autores a levam ao seu grau máximo ao pôr em evidência a sociedade e ridicularizá-la. Em ambos os textos, a ridicularização acontece associada à expressão do horror, na medida em que há um exagero do modelo, um exagero do exagero. Por isso, para atingir esse efeito, é inevitável que se forcem os meios expressivos através da adulteração dos valores do protótipo reproduzido.

Ao cotejarmos um texto moderno, escrito há cerca de duzentos anos nos EUA por Edgar Allan Poe, com um texto contemporâneo, produzido no Brasil, no início do terceiro milênio, depreendemos que Luiz Vilela subverte o modelo canônico da contística literária, produzindo uma nova estética. Tendo em mente que “[...] o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subsequentes da comunicação discursiva [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 301), podemos inferir que o enunciado de Vilela trava um diálogo profícuo com o de Poe e pressupõe atitudes responsivas dos enunciados subsequentes, gerando ressonâncias dialógicas.

### Referências

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/68>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

- CORTÁZAR, J. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. (Org.). Trad. Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 103-146.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Koender. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, n. 53, p. 166-182, 2002.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- QUINN, A. H. **Edgar Allan Poe: a critical biography**. New York: Johns Hopkins, 1998.
- SILVA, A. M. Z. **Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe**. 2006. 178f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.
- VILELA, L. **A cabeça**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- VILELA, L. **Você verá**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ZAVALA, L. Seis problemas para la minificción, um género del tecer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad. **Revista El Cuento en Red**. n. 1, p. 50-60, 2000.

*Received on September 1, 2014.*

*Accepted on May 12, 2015.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.