

Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares

Aspects of the esthetic thought of Bakhtin and his peers

Carlos Alberto Faraco

Universidade Federal do Paraná



RESUMO – Neste texto, há uma discussão dos fundamentos da filosofia estética de Mikhail Bakhtin e de seu pares do chamado Círculo de Bakhtin. Argumenta-se que o conceito de “excedente de visão” é o elo que une as ideias estéticas e éticas de Bakhtin.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; estética; alteridade; ética; polifonia

ABSTRACT – In this text, there is a discussion of the foundations of the aesthetic Philosophy of Mikhail Bakhtin and his friends of the so-called Bakhtin Circle. It is also argued that the concept of “excess of seeing” is the nexus that links Bakhtin’s aesthetic and ethic ideas.

Keywords: Bakhtin Circle; aesthetics; alterity; ethics; polyphony

A atividade estética tem sido objeto de uma reflexão milenar. Inúmeros filósofos lhe deram atenção e incontáveis são as elaborações teórico-filosóficas e as perspectivas críticas do fazer artístico.

Bakhtin entrou nesse debate no início da década de 1920 e permaneceu nele até seus últimos momentos de vida. Há em Bakhtin uma clara paixão por essa complexa e fascinante temática. Mas não só isso: ele trouxe também inúmeras e importantes contribuições para o debate.

Podemos dizer que há, em seus textos, engenhosas, inovadoras e surpreendentes formulações teórico-filosóficas sobre a atividade estética. Há neles uma heurística poderosa e é espantoso que sua estética tenha tido, até agora, pouca ou quase nenhuma repercussão entre os que se dedicam a essa temática velha de milênios mas sempre em aberto. O discurso sobre a atividade estética continua se formulando sem tomar em conta as contribuições de Bakhtin. Elas continuam ignoradas, embora indispensáveis ao debate, conforme procuramos mostrar neste nosso texto.

É fascinante, por exemplo, entre muitas outras coisas, o modo como Bakhtin torna o social, o histórico, o cultural elementos imanentes do objeto estético. Nesse sentido, Bakhtin se afasta de uma tradição que assume o pressuposto da necessidade de se separar o estudo imane da arte do estudo de sua história e de sua

inserção social e cultural. Haveria, na arte, segundo essa tradição, uma especificidade absoluta, um em-si estético (livre de qualquer interferência do social, do cultural e do histórico) que deveria ser o efetivo objeto de atenção e análise. O estudo da história da arte e da sua inserção sociocultural não deveria ser misturado com o estudo da especificidade da arte, do em-si estético.

Essa perspectiva da necessidade do corte radical dos estudos da arte foi matéria de um ensaio de Pavel Medvedev, um dos intelectuais que participaram do chamado Círculo de Bakhtin. Nesse seu texto, publicado em 1926 e intitulado “Sociologismo sem sociologia” (Medvedev, 1983), o autor nos lembra que P.N. Sakulin – o teórico russo de literatura que tentou, na década de 1920, reconciliar, numa obra enciclopédica, o saber literário tradicional, a poética formalista e o marxismo – defendia pura e simplesmente dois métodos distintos para o estudo da literatura: o método formal para o estudo imane e o método sociológico para o estudo histórico, causal da arte.

Medvedev faz, obviamente, uma extensa crítica desse posicionamento dicotômico em que os métodos não conhecem nenhuma conexão interna, nenhuma unidade sistemática. E é precisamente essa conexão interna, essa unidade sistemática que Medvedev e seus pares de Círculo perseguem em suas formulações teórico-filosóficas sobre a atividade estética, entre eles o próprio Bakhtin.

A primeira observação que se pode fazer sobre a estética bakhtiniana é que ela é muito afinada com as discussões estéticas próprias do início do século 20. Como nos mostra Medvedev, na Parte II de seu livro sobre o método formal (1985, p.41-72), o discurso teórico sobre a arte – que vivia sob o impacto das transformações do fazer artístico que ocorreram nos fins do século 19 e início do 20 – começou a assumir **o caráter construtivo da arte** em detrimento das concepções da arte como imitação, representação ou expressão. Punha-se, então, como tarefa para o estudioso revelar a unidade construtiva da obra e as funções puramente construtivas de cada um de seus elementos.

É precisamente nessa direção que vai o discurso bakhtiniano. Em seu texto “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin (1990, p.9) critica, entre outras, as abordagens biográficas e sociológicas da arte. Ele diz que falta a elas a compreensão estético-formal do princípio criativo fundamental da relação do autor com o herói. Seu foco de atenção é, portanto, declaradamente o estético-formal.

Nesse sentido, ele se afina com as concepções formais, construtivistas da arte, que Medvedev vai resumir no capítulo 3 de seu livro *The formal method in literary scholarship* (publicado em 1928) – resumo que se conclui com a afirmação (Medvedev, 1985, p.53) de que o problema formulado por essas concepções (ou seja, a atenção que despertaram para o caráter construtivo da atividade estética) e as tendências básicas em direção à sua solução eram, no geral, aceitáveis para ele e seus pares. Acrescenta, porém, a observação: “O que não é aceitável é a base filosófica sobre a qual estas soluções são propostas” (Medvedev, 1985, p.53).

No correr do livro, Medvedev vai explicitando essa base filosófica a que ele se refere de modo crítico. Bakhtin e seus pares não podiam concordar, basicamente, com a ideia de que o estético-formal exclui necessariamente o social, o histórico, o cultural. Ou seja, com a ideia de que o social, o histórico, o cultural são estranhos ao específico da arte.

O que é considerado externo pelo pensamento formal se torna, para Bakhtin e seus pares, interno, imanente ao objeto estético. E isso se faz pelo engenhoso modo como Bakhtin concebe o princípio construtivo fundamental da atividade estética, ou seja, a relação do autor com o herói.

Para entender melhor essa engenhosa solução, é interessante partir da distinção que Bakhtin faz, já no início de seu texto “O autor e o herói na atividade estética”, entre o autor-pessoa e o autor-criador (Bakhtin, 1990, p.10). O primeiro é o escritor, o artista, a pessoa física. O segundo é a função estético-formal engendradora da obra, um constituinte do objeto estético, um elemento

imanente do todo artístico. Trata-se, mais precisamente, do constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade arquitetônica e composicional do todo esteticamente consumado.

O autor-criador é entendido basicamente como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor-criador (do posicionamento axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético.

É por meio dessa solução que a estética bakhtiniana se livra de deslizar para formulações metafísicas (o estético reduzido a essências abstratas de beleza), ou para formulações psicologizantes (o estético reduzido a processos expressivos puramente mentais e subjetivos), ou para formulações empiricizantes (o estético reduzido à forma do material), ou ainda para um formalismo desvinculado da história e do sociocultural (o estético reduzido a um em-si absoluto).

Para Bakhtin (1990, p.278), o estético, sem perder suas especificidades formais, está enraizado na história e na cultura, tira daí seus sentidos e valores e absorve em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico precisamente por meio da função estético-formal do autor-criador. É o posicionamento valorativo do autor-criador que constitui o princípio regente para a construção do todo estético. É a partir dele que se construirá o herói e o seu mundo, isto é, se enformará o conteúdo do objeto estético.

É também a partir desse pivô axiológico-estético que se dará forma composicional ao conteúdo assim enformado (Bakhtin afirma, em seu artigo *The problem of the content, the material, and the form* (1990, p.270), que a forma arquitetônica – a forma do conteúdo – é determinante da forma composicional); e é também a partir dele que se fará a apropriação do material que serve de aparato técnico para concretizar o todo da forma artística – a linguagem verbal, no caso da literatura.

Em *The problem*, Bakhtin (1990, p.269) exemplifica a correlação forma arquitetônica/ forma composicional, dizendo que o autor-criador poderá ordenar o conteúdo por diversas perspectivas: por um olhar trágico, cômico, lírico, satírico, heroicizante, etc. E buscará a forma composicional (romance, conto, poema narrativo, drama, etc.) mais adequada à respectiva forma arquitetônica.

E, ao dar forma material ao conjunto, deverá, no caso da arte verbal, *conquistar* a linguagem, ou seja, deverá se apropriar dela não como língua em si (como gramática, como mero suporte técnico), mas por suas significações

axiológicas enquanto enunciado concreto (Bakhtin, 1990, p.297).

A conquista do material não para, porém, aí: ela envolve também uma *superação* do material – para Bakhtin (1990, p.294), toda arte deve sempre superar seu material. A forma do material da arte literária não é nem apenas a atualização da gramática (mero momento técnico), nem apenas a transcrição pura e simples dos enunciados concretos (mera estenografia da língua viva no evento da vida), mas uma transposição da língua viva (situada) para outro plano axiológico, para o interior de outro enunciado concreto que está corporificando uma determinada forma arquitetônica e composicional.

Em *The problem*, Bakhtin (1990, p.309) diz que o autor-criador trabalha axiologicamente as muitas faces da língua (a fônica, a sintática e a referencial), isto é, seleciona estas faces não da língua em si (gramática e dicionário), mas (como ele dirá em outros textos) da boca dos outros, ou seja, como ocorrendo na linguagem situada.

O autor-criador perpassa de entoação específica todas as faces da língua (dá-lhes uma direção axiológica determinada). E tudo isso ocorre a partir do senso de estar envolvido integralmente na geração ativa de *som significante*, do senso de estar envolvido na atividade de selecionar, determinar, construir, dar acabamento a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético.

Esse trabalho com a linguagem receberá novos contornos no interior da teoria do romance que Bakhtin formulará na década de 1930, à medida que a linguagem passa a ser concebida como *heteroglossia*, ou seja, como um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, isto é, um conjunto de formações verbo-axiológicas (Bakhtin, 1981, p.270 e seg.).

No ato artístico, agrega-se agora a heteroglossia ao senso do autor-criador de estar integralmente envolvido na geração ativa de um novo enunciado concreto. Ele deverá também se posicionar frente à heteroglossia. Ou seja, no ato artístico, passa a haver também um complexo jogo de deslocamentos envolvendo as *línguas sociais* (Bakhtin, 1981, p.295).

Se podemos dizer que a distinção autor-pessoa/autor-criador é hoje, sob diferentes nomenclaturas, um lugar-comum nas teorizações estéticas, ainda assim as considerações bakhtinianas trazem ao conceito de autor-criador uma substância peculiar ao caracterizá-lo fundamentalmente como uma posição axiológica estruturante do objeto estético.

Lembremos, nesse ponto, que Bakhtin concentra sua reflexão no que ele chama de ‘objeto estético’. Há, em seus textos iniciais, uma recorrente distinção entre o *artefato* (a obra de arte em sua factualidade) e o *objeto estético* (as

múltiplas redes de relações axiológico-culturais expressas na atividade estética) – (cf., por exemplo, Bakhtin, 1990, p.266).

Enquanto o artefato é uma coisa, um ente factual, um dado, o objeto estético não o é. Mas não é também uma essência metafísica. Ao contrário, trata-se efetivamente de um conjunto de relações axiológicas (o objeto estético é, portanto, uma realidade relacional) que se concretiza no artefato. Ou, em outras palavras, trata-se de uma *arquitetônica*, de um conteúdo axiologicamente enformado pelo autor-criador numa certa composição concretizada num certo material.

Na análise de uma obra de arte, é preciso não se deixar seduzir pela ilusão do artefato, como se só dele derivassem seus sentidos e valores. Ressalta Bakhtin (1990, p.260) que nenhum valor cultural pode permanecer no plano do mero dado. Só uma determinação sistemática no interior da cultura como uma totalidade de significados é que pode superar a mera factualidade de um ente cultural, dando-lhe sentido e valor. É pela construção do objeto estético que, para Bakhtin, o social e o histórico se tornam elementos internos (e não externos) de qualquer obra de arte.

Para se apreender as bases de toda essa conceituação, é importante reafirmar que, para Bakhtin, a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Em outras palavras, todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas.

No ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada sempre por diferentes valorações sociais porque a vida se dá numa complexa atmosfera axiológica) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra) – o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. Como posteriormente dirá Medvedev em seu livro *The formal method* (1985, p.18), não é a existência em si que é transposta diretamente para o objeto estético, mas um determinado horizonte axiológico que é, de fato, um reflexo refratado da existência.

No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade (por quem ocupa uma posição externa a eles, por quem os olha de fora), são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando, por assim dizer, um novo mundo (Bakhtin, 1990, p.306).

O autor-criador é, desse modo, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é, seguindo sempre a imagética bakhtiniana, um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente.

O ato estético envolve, assim, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador).

E o mesmo se dá no plano do material: o ato estético isola, a partir de certa valoração, enunciados concretos (e línguas sociais) já por si valorados na realidade vivida e os desloca, por um ato axiológico, para outro plano, para o interior de outro enunciado concreto.

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.

Ao isolar e transpor para outro plano os elementos do mundo da vida, o autor-criador *liberta* esses elementos do evento da existência e isso lhe permite o trabalho estético, ou seja, *o livre amoldar* desses elementos numa outra unidade de sentidos e valores; lhe permite dar a eles um acabamento, conjugá-los numa outra forma ôntica.

Lembremos, a propósito disso, que, para o Círculo de Bakhtin, os processos semióticos – quaisquer que eles sejam – ao mesmo tempo em que refletem, sempre refratam o mundo. Em outras palavras, a semiose não é um processo de mera reprodução de um mundo “objetivo”, mas de remissão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado (isto é, aos diferentes modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativo dos grupos humanos em cada momento de sua experiência histórica).

O complexo entrecruzamento de redes axiológicas que enformam o objeto estético arquitetônica, composicional e materialmente é que enraíza a arte na totalidade da cultura. E é esse isolar, reformatar e dar acabamento em uma nova unidade axiológica que constitui, segundo Bakhtin (1990, p.306), o específico do estético, já que tanto no evento da vida vivida como na atividade científica esses processos não são possíveis, seja porque são eventos e atividades que não conhecem jamais acabamento, seja porque – diferentemente do autor-criador que, no fazer estético, olha estas atividades de fora (o que lhe permite

transfigurá-las esteticamente) – quem está no evento da existência ou no fazer científico está ali como participante direto.

O olhar de fora é outra coordenada fundamental da estética bakhtiniana. A atividade estética pressupõe um *excedente de visão* (Bakhtin, 1990, p.12 e seg.). Nesse sentido, o autor-criador vê e conhece mais que o herói. Pode, por isso, isolá-lo e recortá-lo da vida vivida, pode transpô-lo para outro plano e lhe dar um acabamento. É nesse sentido que Bakhtin afirma que a atividade estética pressupõe duas consciências não coincidentes (Bakhtin, 1990, p.22).

Por oportuno, é interessante lembrar que, na concepção de Bakhtin, mesmo a narrativa autobiográfica exige um autor-criador com excedente de visão e conhecimento, exige duas consciências não coincidentes. A autobiografia não é mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever sua autobiografia, o escritor precisa se deslocar, se posicionar fora dos limites do apenas vivido, se tornar um outro em relação a si mesmo, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento. Só assim poderá dar um relativo acabamento ao vivido (Bakhtin, 1990, p.15).

O conceito de excedente de visão, contudo, não ocorre em Bakhtin apenas no contexto de sua estética. Sua reflexão sobre o princípio criativo fundamental leva-o a desenvolver uma complexa **filosofia da alteridade** (cf., em especial, seu texto *Para uma filosofia do ato responsável*). O conceito de excedente de visão vale, assim, também para suas reflexões sobre a vida e participa de uma articulação de coordenadas que fundamentam sua filosofia geral: a singularidade de cada um, a alteridade, a interação. E, ao articular por dentro essas coordenadas, Bakhtin sustenta toda uma ética. É no excedente de visão – em seu sentido, pressupostos e consequências – que vamos encontrar o chão comum para a estética e a ética em Bakhtin.

Na vida, cada um de nós ocupa um lugar único, isto é, um lugar irredutível ao ocupado por qualquer outra pessoa. Desse modo, quando contemplo alguém situado fora e adiante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis jamais coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis a seu próprio olhar (a cabeça, o rosto e sua expressão), o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos.

Obviamente, correlacionada com esse excedente de visão há uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro, só o outro vê em mim mesmo. Essa tensão entre o excedente e a carência impede a fusão de horizontes, ou seja, a anulação da minha singularidade (do meu excedente) no outro. Ao mesmo tempo, ela nos impele inexoravelmente para a interação: é o excedente de visão dos outros que responde às minhas carências; a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o “eu-para-mim” se constrói a partir do “eu-para-os-outros”.

Por tudo isso, a ética bakhtiniana tem lá suas radicalidades: por ser único, por ninguém ocupar ou poder ocupar o lugar que ocupo, não tenho alibi para a existência – diz Bakhtin em *Para uma filosofia* (2010, p.96). Ou seja, **eu não posso não agir**, eu não posso não ser participante da vida real. Na vida, sou insubstituível e isso me obriga a realizar minha singularidade peculiar: tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca.

Assim, o dever encontra sua possibilidade originária lá onde reconheço a unicidade da minha existência e tal reconhecimento vem do meu próprio interior – lá onde assumo a responsabilidade da minha unicidade. Nesse sentido, nada me obriga, salvo minha unicidade. Mas ela só me obriga quando eu a assumo do meu próprio interior (Bakhtin, 2010, p.99). Há aqui o primado do sujeito moral sobre as normas – um sujeito moral pleno de sua consciência, de sua liberdade e de sua responsabilidade absoluta (sem alibis) por seus atos. Um sujeito pré-freudiano, portanto.

Trata-se, então, de uma ética solipsista? Seguramente não. Bakhtin afirma precisamente que viver do interior de si mesmo não significa viver para si mesmo (Bakhtin, 2010, p.122).

O sujeito moral bakhtiniano é, de certa forma, um solitário ético (a ele e só a ele cabe decidir). Mas não está sozinho no mundo. Diz Bakhtin em *Para uma filosofia* (2010, p.142): “o princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e outro”. Ou seja, o outro (que não é simplesmente outra pessoa, mas uma pessoa diferente, um outro centro axiológico e, portanto, irreduzível a mim da mesma forma que eu sou irreduzível a ele) baliza o meu agir responsável. Em suma, uma ética fundada no primado do sujeito moral sobre as normas e no primado da alteridade sobre a individualidade. Uma radical utopia!!

Bakhtin nos diz que não dispomos de uma filosofia moral capaz de expressar esta contraposição arquitetônica, de expressar a responsabilidade individual absoluta (sem alibi) e a alteridade radical (Bakhtin, 2010, p.144). Dá a entender que sonhava em criar uma tal filosofia moral. Mas deixou a obra por fazer. Talvez porque tenha sentido

a impossibilidade de tal projeto. Como manter em pé, diante da hipótese freudiana, uma concepção de sujeito integralmente consciente, livre e responsável? Como defender uma ética sem alibi num tempo povoado de individualismo, indiferença e alibis? Como defender tal ética num tempo cheio de desejos de reduzir, aniquilar ou extirpar a alteridade? Ou em que a alteridade só vale quando reduzida a mim?

Bakhtin vai abandonando seus projetos pelo caminho, mas parece nunca desistir de seu impulso utópico. Ou seja, não é um pensador trágico. No fim da década de 1920, vamos encontrá-lo extasiado com os romances de Dostoiévski nos quais encontrava um recurso estético-formal novo e inovador a que deu o nome de polifonia, ou seja, a equipolência de todas as vozes no interior do objeto estético (Bakhtin, 2008, p.4).

Não mais um autor-criador que vê e sabe mais que seus heróis, mas um igual numa multidão de vozes dotadas todas de valor e poder plenos, dentre as quais nenhuma se converteu em objeto da outra. Para o autor-criador no romance polifônico, o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’, mas um ‘tu’ plenivalente (Bakhtin, 2008, p.71).

Se em *Para uma filosofia*, “o princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e outro”, entre dois centros axiológicos irreduzíveis um ao outro, em Dostoiévski isso continua valendo, com a diferença de que são agora inúmeros estes centros axiológicos em contraposição dialógica. A polifonia é, segundo Bakhtin (2008, p.78), uma inovação estético-formal capaz justamente de transpor para o plano estético o multifacetado da existência.

A polifonia é, portanto, um princípio artístico que constrói um todo estético radicalmente democrático em que todas as vozes têm igual poder e valor e interação em contraponto dialógico. Uma espécie de ágora perfeita.

Curiosamente, a categoria estética ‘polifonia’ desaparece completamente do discurso bakhtiniano alguns poucos anos depois. Quando ele elabora sua teoria do romance, nos anos 30, não faz qualquer referência a ela.

É impossível não ficar com a pulga atrás da orelha diante desse completo abandono de uma categoria tão extensamente valorada no livro sobre Dostoiévski. Teria Bakhtin percebido que seu impulso utópico o tinha conduzido, de novo, a um beco sem saída? Teria se dado conta de que um mundo radicalmente democrático e dialógico, do qual estão ausentes relações de poder, de subordinação, de redução da alteridade era um exagero quimérico?

Na teoria do romance, o que aparece é a heteroglossia e o que Bakhtin diz ser ainda mais importante, a heteroglossia dialogizada (Bakhtin, 1981, p.272). Não abandona, portanto, o conceito de multidão de vozes,

nem de seu contraponto dialógico (categorias, aliás, constitutivas do discurso romanesco). O que desaparece é a equipolência e a plenivalência.

Na teoria do romance, parece que Bakhtin abaixa alguns tons o seu extravasamento polifônico e segura um pouco seus impulsos utópicos. Não abandona, porém, uma concepção da irredutibilidade do outro. Essa irredutibilidade é certamente o fundamento inexorável para uma ética. Um fundamento, claro, ainda utópico num mundo perpassado (inevitavelmente?) de relações de poder.

Talvez Bakhtin tenha chegado à crença de que mesmo que a agora não possa nunca ser perfeita, que, pelo menos, possamos garantir que ela seja o espaço da contraposição dialógica que, pelo reconhecimento da heteroglossia, nos permita sempre resistir ao totalitário, ao dogmático, à consciência ptolomaica (BAKHTIN, 1981, p.65). Em outros termos, que a ética fundada na irredutibilidade do outro possa ser ela o fundamento de nossas ações políticas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Author and hero in aesthetic activity. In: HOLQUIST, Michael; LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability: early philosophical essays* by M.M. Bakhtin. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 4-256.

BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. In: HOLQUIST, Michael (Ed.). *The dialogic imagination: four essays* by M. M. Bakhtin. Austin: Texas University Press, 1981. p. 259-422.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. From the prehistory of the novelistic discourse. In: HOLQUIST, Michael (Ed.). *The dialogic imagination: four essays* by M. M. Bakhtin. Austin: Texas University Press, 1981, p.41-83.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. The problem of content, material, and form in verbal art. In: HOLQUIST, Michael; LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability: early philosophical essays* by M.M.Bakhtin. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 257-325.

MEDVEDEV, Pavel. *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1985.

MEDVEDEV, Pavel. Sociologism without Sociology: on the methodological works of P.N.Sakulin. In: SHUKMAN, Ann (Ed.). *Bakhtin School Papers*. Oxford: RPT, 1983. p. 67-74.

Recebido: 02 de dezembro de 2010
Aprovado: 23 de dezembro de 2010
Contato: carlosfaraco@onda.com.br