

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

LUANA DE SOUZA MATTOS

**LEITURA EM (DIS)CURSO: UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA ANÁLISE DA
OBRA *PETER E WENDY*, DE J. M. BARRIE**

**VITÓRIA
2019**

LUANA DE SOUZA MATTOS

LEITURA EM (DIS)CURSO: UMA PROPOSTA DIALÓGICA PARA ANÁLISE DA
OBRA *PETER E WENDY*, DE J. M. BARRIE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística - PPGEL, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção de título de Mestre em Estudos Linguísticos, na linha de pesquisa Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon

VITÓRIA
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M4351 Mattos, Luana de Souza, 1985-
Leitura em (dis)curso: uma proposta dialógica para análise
da obra Peter e Wendy, de J. M. Barrie / Luana de Souza
Mattos. - 2019.
91 f. : il.

Orientador: Luciano Novaes Vidon.
Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Linguística. 2. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch),
1895-1975. 3. Dialogismo (Análise literária). 4. Barrie, J. M.
(James Matthew), 1860-1937. Peter Pan. I. Vidon, Luciano
Novaes. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 80

Luana de Souza Mattos

**“LEITURA EM (DIS)CURSO: UMA PROPOSTA
DIALÓGICA PARA ANÁLISE DA OBRA *PETER E
WENDY*, DE J.M. BARRIE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 06 de maio de 2019.

Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão Examinadora



Prof. Dr. Luis Fernando Bulhões Figueira (UFES)
Examinador Interno



Profa. Dra. Michele Freire Schiffler (PPGL/UFES)
Examinadora Externa

Às mulheres da minha vida, por me
mostrarem, todos os dias, a força que o
feminino emana.

AGRADECIMENTOS

A meu companheiro e amado, Marcio Vaccari, que me acompanhou durante todo o percurso e se manteve ao meu lado, suportando as minhas angústias. Seu incentivo, seu cuidado, sua paciência e, sobretudo, seu olhar confiante e apaixonado foram o ninho que precisava para acreditar em meus próprios voos. Obrigada por me esperar voltar. “Asas são asas, ganha-se sempre”! Este voo é nosso!

A meu orientador, Luciano Vidon, que acreditou na Terra do Nunca e me estendeu a mão nessa aventura tão mágica. Obrigada por confiar em mim e por me orientar de forma tão cuidadosa. Sem seu acolhimento e suas contribuições, este trabalho jamais teria se concretizado. Obrigada, ainda, por todo o diálogo. Partimos do mundo teórico em direção ao mundo da vida.

Às professoras e ao professor, membros das bancas de qualificação e defesa, Michele Freire Schiffler, Simone Padilha e Luis Fernando Bulhões, pela generosidade e pelas sugestões valiosas as quais acolhi não apenas para amadurecer este trabalho, mas, principalmente, para enriquecer minha experiência acadêmica.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo que, durante as disciplinas (e até fora delas), contribuíram para meu crescimento intelectual.

À minha família, em especial, à minha mãe, que me inspirou a ser uma mulher forte e a não desistir diante das adversidades, e ao meu pai, que me ensinou o valor da formação intelectual e humana.

Às minhas amigas e aos meus amigos que, pacientemente, me acolheram durante as “doideiras doidas” e me esperaram quando eu precisava partir para os longos momentos de solidão e silêncio.

Aos meus alunos que, diariamente, me fazem reafirmar meu compromisso como agente de transformação e humanização.

À Tânia, que me apresentou o percurso mais dolorido e libertador: o do desejo.

Enfim, a todas e a todos aqueles que, de alguma maneira, foram vento em meus voos e me impulsionaram até aqui.

*“Não existe a primeira nem a última palavra,
e não há limites para o contexto dialógico
(...). Em qualquer momento do
desenvolvimento do diálogo existem massas
imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos
(...). Não existe nada absolutamente morto:
cada sentido terá sua festa de renovação.
Questão do grande tempo.”*

Mikhail Bakhtin

RESUMO

A dissertação de mestrado *Leitura em (dis)curso: uma proposta dialógica para análise da obra Peter e Wendy, de J. M. Barrie* analisou a construção dialógica da referida obra. A proposta de análise dialógica partiu do pressuposto de que as palavras não possuem um sentido nelas mesmas, já que derivam de formações discursivas nas quais estão inscritas. Na perspectiva do Círculo de Bakhtin, o discurso é concebido não enquanto fala individual, mas enquanto instância significativa em que discursos *outros* se entrelaçam e se atravessam. Evidenciaram-se, portanto, as vozes que habitam o discurso do narrador na obra *Peter e Wendy*, e que, na perspectiva bakhtiniana, proporcionaram uma leitura que reconheceu as fronteiras entre o discurso do *eu* e do *outro*. Ao partir de uma metodologia dialógica de análise, o presente trabalho buscou a compreensão do ponto de contato entre língua e realidade, partindo da ideia de que o sujeito da interação verbal trata-se de um sujeito social, constituído pelas vozes sociais que o perpassam. Os procedimentos metodológicos que integraram o dispositivo de análise do *corpus* basearam-se na atitude responsiva ativa, no heterodiscurso, na cronotopia, na relação dialógica entre o *eu* o *outro*, na presença do *outro* na fala do *eu* e na multiplicidade de vozes que emergem da obra analisada, o que permitiu reconhecer, por meio da presença de discursos instaurados pelo narrador, os efeitos de sentido e as ressonâncias ideológicas que, na ficção, proporcionaram a discursividade da obra *Peter e Wendy*. Dessa forma, o trabalho pôde, a partir da descrição de J. M. Barrie a respeito da sociedade e da família inglesa típicas do início do século XX, deparar-se com as vozes emergentes na obra *Peter e Wendy* e compreender os valores sociais calcados na sociedade patriarcal, a importância da família para manutenção desta sociedade e os papéis sociais que as personagens representam. Portanto, foi possível concluir que a composição da obra foi extremamente circunscrita pelo contexto histórico e cultural em que foi escrita, revelando em sua narrativa as características de época de seu período, fatos da própria vida do autor e das obras referências da construção de sua identidade literária.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin. Peter Pan. Heterodiscurso. Cronotopo.

ABSTRACT

The present master's dissertation *Reading in (dis)course: a dialogical proposition for the analysis of the work Peter and Wendy, by J. M. Barrie* analyzed the dialogical construction featured in the mentioned work. A proposition of dialogical analysis started from the assumption that the words do not have a sense in themselves, since they derive from discursive formations in which they are inscribed. In the Bakhtin Circle perspective, discourse is conceived not as an individual speech but as a meaningful instance in which *other* discourses intertwine and intersect. The voices that inhabit the narrator's discourse in the work *Peter and Wendy* are thus evidenced, and which, in the Bakhtinian perspective, provided a reading that recognizes the boundaries between the discourse of the *self* and the *other*. From a dialogical methodology of analysis, the present work sought to understand the point of contact between language and reality, starting from the idea that the subject of verbal interaction is a social subject, constituted by the social voices that pass through it. The methodological procedures that integrated the analysis device of the *corpus* were based on the active responsive attitude, the heterodiscourse, the chronotope, the dialogical relationship between the *self* and the *other*, the presence of the *other* in the speech of the *self* and the multiplicity of voices that emerge from the work analyzed. Therefore, these procedures were used to recognize, through the presence of discourses established by the narrator, the effects of meaning and the ideological resonances that, in fiction, provided the discursivity of the work *Peter and Wendy*. Thus, from J.M. Barrie's description of English society and family typical of the early twentieth century, the work was able to encounter the emerging voices in the work *Peter and Wendy* and to understand the social values based on patriarchal society, the importance of the family for the maintenance of this society and the social roles that the characters represent. Therefore, it was possible to conclude that the composition of the work was extremely circumscribed by the historical and cultural context in which it was written, revealing in its narrative the period characteristics of its period, facts of the author's own life and reference works of the construction of his identity literary.

Keywords: Bakhtin Circle. Peter Pan. Heterodiscourse. Chronotope.

SUMÁRIO

1. SENTA QUE LÁ VEM HISTÓRIA.....	11
1.1. Quando a Terra do Nunca se torna real.....	11
1.2. Colocando a mão na massa.....	15
2. A REVIRAVOLTA BAKHTINIANA	20
2.1. A questão da Linguagem numa perspectiva dialógica.....	20
2.2. Mas, afinal, o que é Ciência?	28
2.3. Noções de Estética no Círculo de Bakhtin.....	37
3. A CAMINHO DA TERRA DO NUNCA	42
3.1. Quem foi James Matthew Barrie e como surgiu Peter Pan?	42
3.2. <i>Peter e Wendy</i> e seu horizonte axiológico: a emergência da classe média no mundo burguês.....	47
4. E QUE COMECE A AVENTURA!.....	53
4.1. Relações entre Linguagem e Literatura.....	53
4.2. Aspectos da estilística do romance.....	56
4.3. O heterodiscurso em <i>Peter e Wendy</i>	61
4.4. Cronotopia e exotopia no pensamento bakhtiniano	69
4.5. Formas de cronotopo em <i>Peter e Wendy</i>	73
5. QUANDO WENDY CRESCEU	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1. SENTA QUE LÁ VEM HISTÓRIA

*Quando eu nasci veio um anjo safado
O chato do querubim
E decretou que eu estava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim¹*

1.1. Quando a Terra do Nunca se torna real

Poderia ser uma tarde qualquer, como todas as outras na vida daquela menina. Almoço, tarefa de casa e leitura: a rotina de uma pequenina no retorno depois da escola. Sempre fora apaixonada por livros. Aquele objeto enigmático a transportava para lugares que seu corpinho não podia alcançar. Não era dada a muitos amigos. As letras e a imaginação eram suas fiéis companheiras.

Naquele dia, após passar na biblioteca da escola, pensava ter feito empréstimo de mais um livro cuja leitura havia sido orientada pela professora de Língua Portuguesa. Mal sabia que carregava em sua mochila o futuro de sua própria história.

Peter e Wendy era um livro que fazia parte do imaginário coletivo das crianças. Sobretudo, por conta das inúmeras versões cinematográficas da narrativa. A menina não se interessava muito por filmes ou desenhos. Gostava mesmo era de livros. Então, embora já tivesse ouvido falar muito sobre “o menino que não queria crescer”, ela se debruçaria, pela primeira vez, sobre a história de Peter Pan.

Ao iniciar a leitura, a garotinha se lembrou de um texto que havia lido: *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector. Ainda que tenha gostado da história, não conseguia entender que, depois de tanta espera, a protagonista se dedicara a admirar o livro tão desejado, ao invés de devorá-lo. Entretanto, sentia-se exatamente como a menina que esperava o livro de Monteiro Lobato. A cada página que avançava, experimentava uma espécie de euforia e encantamento que tomavam

¹ Trecho da música “Até o fim”, de Chico Buarque e Ney Matogrosso, na voz de Chico Buarque.

seus pensamentos e provocavam sensações nunca antes vivenciadas. Agora, conseguia compreender exatamente o que Clarice, em seu conto, queria dizer com “não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante”.

Passou a carregar *Peter e Wendy* para onde fosse. Nem sempre se dedicava à leitura, mas precisava tê-lo a todo o momento. Levava-o para o recreio, almoçava com ele ao lado e adormecia com o livro a espreitá-la. No caminho de ida e volta da escola, segurando o livro, sentia que percorria cada cantinho da Terra do Nunca, ainda que não lesse uma página. A presença do livro trazia magia à sua vida.

Esquemmatizou seu tempo e sua rotina para que estivesse com a leitura pronta para quando a professora fosse trabalhar o livro em sala de aula. Mal poderia esperar por esse momento. Queria dividir sua experiência e o quanto o livro a havia tocado. Mais que isso, sentia vontade de compartilhar suas divagações. A menina era muito estudiosa. O desejo pelo conhecimento sempre foi algo que a motivara. Talvez, por isso, seus livros tenham sido seus melhores amigos. Eles a entendiam muito bem. Mais que isso, eles a acolhiam.

Quando chegou o tão esperado dia da “aula de Peter Pan”, a garotinha acordou mais cedo que o de costume. Poderia arriscar que nem tinha dormido. Tomou um banho demorado, penteou os cabelos com cuidado e escolheu o uniforme mais quicado. Era como se estivesse se arrumando para uma festa. Chegou à sala antes dos colegas, sentou-se em sua carteira, bem em frente ao quadro, posicionou delicadamente o livro sobre a mesa e esperou. Foi uma espera infundável.

Quando a professora chegou, sabia que havia dado a ela o maior sorriso do mundo. Ela amava sua professora. Aliás, amava todos os seus professores. Sentia gratidão e respeito por aqueles que eram responsáveis por apresentá-la a seu maior e melhor companheiro: o conhecimento. Seus professores eram os responsáveis por instigá-la e provocá-la.

Pouco a pouco, os colegas de classe iam chegando. Seus olhos brilhavam ao acompanhar o ponteiro do relógio pendurado sobre o quadro. Ao ouvir o sinal tocar, seu coração disparou. Havia chegado a hora. A professora, então, começou a apresentar a obra. Falou sobre o autor, contou um pouco sobre a vida dele, de onde ele era, falou sobre as possíveis motivações que o levaram a escrever o livro. A essa altura, a menina já se sentia íntima de Barrie. Era como se ele fosse seu amigo mais próximo e especial. Parecia que a professora contava a história de um velho conhecido da garota. Finalmente, chegou a hora de *Peter e Wendy*.

A professora foi perguntando aos alunos, individualmente, sobre o livro. Queria ter certeza de que eles tinham realizado a leitura. A menina já se contorcia na cadeira porque queria falar. Mas, entendendo a dinâmica, esperava por seu momento. Ao mesmo tempo, ficava se perguntando sobre que passagem exatamente da história gostaria de falar. Da fuga de Wendy e de seus irmãos à Terra do Nunca? Ou de algum conflito de Peter Pan com o arqui-inimigo Capitão Gancho? Desejaria falar da sensação de que Peter aparentava inocência e esperteza de um menino levado? Ou de como, em alguns trechos do livro, o enxergava com frieza e arrogância? Será que seria interessante falar do ciúme que Sininho alimentava em relação à Wendy? Por que diziam que Peter não queria crescer? E se ele não pudesse? Se, em seu coração, simplesmente não suportasse a ideia de crescer?

Em meio a seus pensamentos perdidos e às falas dos colegas e da professora, alguém, não se sabe exatamente quem, falou da Wendy. Ah, Wendy! A menina, então, se lembrou com muito carinho da Wendy. Como poderia ter prestado tanta atenção em Peter e se esquecido da Wendy?!

Nesse instante, veio a voz de sua professora de História ecoando em sua cabeça. A aula sobre os burgueses pareceu fazer todo sentido. E se Wendy fosse uma burguesa? Se a mãe dela, a senhora Darling, havia ensinado tudo a ela, então, ela tinha aprendido que precisava se tornar uma moça, casar, ter filhos e construir sua própria família. Peter não. Pode ser que ele não suportasse tudo isso. E se a Terra do Nunca fosse uma fuga de tudo o que ele não queria ser? Talvez Wendy não tivesse ido embora da Terra do Nunca porque queria. Talvez ela precisasse.

Querer era algo que a aluna não entendia. Para ela, as coisas não aconteciam simplesmente porque as pessoas queriam. Ela achava que havia muitos motivos para que todos agissem da maneira que agiam. Não eram os deuses. Não era uma conspiração do universo. Nem mesmo o destino. Desde muito nova havia aprendido que era a vida real.

Em fração de segundos, todos esses pensamentos a tomaram em cheio e tudo pareceu se conectar tão magicamente! Não poderia mais esperar a professora chamar seu nome. Timidamente e, ao mesmo tempo, apaixonadamente, levantou o dedo e pediu para falar. Sentia-se um pouco envergonhada por ter se perdido em seus próprios pensamentos. Já não estava mais prestando atenção no que os colegas discutiam. Mas precisava falar! Precisava revelar toda a rede de conexões que havia se formado em sua cabeça.

A professora deu-lhe a palavra. Sentia seu coração disparar. Tentou manter a calma para organizar suas ideias e ser clara em relação a tudo que tinha para dizer. Começou a explicar, empolgada, como se tivesse feito uma grande descoberta. A professora parecia curiosa e atenta. Depois de um sorriso lindo que só ela sabia dar aos alunos, disse que tudo que a menina havia falado era extremamente interessante, mas que tinha perdido o foco. Com palavras doces e voz suave, complementou que o livro contava a história de um menino imaturo, que queria fugir das suas responsabilidades de garoto e, conseqüentemente, do homem que deveria se tornar. Com toda gentileza, disse que a garotinha estava errada e que se concentrasse nas discussões da aula de Língua Portuguesa. Afirmou que acreditava que era uma boa aluna também em História, que havia aprendido muita coisa sobre os burgueses, mas que precisava aprender a interpretação correta.

A menina sentiu seu coração se despedaçar. Encolheu-se na carteira e teve vontade de desaparecer. Por alguns instantes, lutou para segurar o choro. A professora, percebendo o desapontamento, afagou seus cabelos. Dali em diante, não conseguiu mais prestar atenção na aula. Chegou a pensar que a magia da Terra do Nunca havia desaparecido. Mas, ela era uma mocinha confiante. Respirou fundo, engoliu seco e sorriu para a professora, como se quisesse dizer a ela que estava tudo bem. O que a professora não sabia era que, naquele sorriso, havia uma frase escondida:

“Um dia, vou mostrar que eu não perdi o foco e que não estava errada”. Não era teimosia, não era desafio, era apenas desejo de entender tudo aquilo que havia passado por sua jovem cabecinha.

Nunca mais falou sobre *Peter e Wendy*. Embora ele a tivesse acompanhado por toda a sua vida. A menininha cresceu. Tornou-se uma mulher. Virou professora. Não teve outro jeito. Ela amava tanto aqueles que a ensinavam que seu desejo era fazer o mesmo quando chegasse a hora. Já adulta, por circunstâncias do acaso, Peter voltou a povoar sua mente de forma tão intensa que parecia não caber mais naquele passado, em suas lembranças. Voltou a ler o livro. Dizem até que deu início a uma coleção de edições diferentes de *Peter e Wendy*. Fez maratonas para assistir às diversas versões cinematográficas. Até que não coube mais nela e transbordou.

Sem saber exatamente o que fazer com todas aquelas sensações, percebeu que havia outro sorriso. Mais que isso, uma mão estendida. Dessa vez, era um professor que via, em cada gota que vazava, o desejo adormecido daquela garotinha. Ele acreditou nela, confiou em sua intuição. Mais que isso, em sua capacidade e disposição. Ele tirou a garotinha daquela sala de aula e não deixou que ela chorasse. Ela não estava mais sozinha. Sobretudo, ela não estava mais muda. O tempo de silêncio havia terminado. Ela mal sabia que o “diálogo” estava apenas começando.

1.2. Colocando a mão na massa

O princípio unificador dos escritos do Círculo de Bakhtin consiste na concepção dialógica da linguagem, uma vez que a consciência individual se dá a partir de signos constituídos na relação de grupos socialmente organizados. A teorização do processo de enunciação, para Bakhtin, ocorre por meio da concepção do princípio da intersubjetividade a partir da alteridade, tendo em vista que o reconhecimento do sujeito acontece pelo reconhecimento do outro. Dessa forma, o princípio dialógico apresenta-se como característica inerente à linguagem e elemento constitutivo de todo enunciado. Conseqüentemente, torna-se condição para a produção de sentido, já que

a enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade de fala (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.126).

O dialogismo, portanto, pode ser compreendido como a condição para a construção de sentido do discurso. O caráter dialógico do discurso permite que as atividades linguageiras sejam unificadas e definam o ser humano, posto que este se constitui a partir das relações que o interligam. Destarte, a concepção dialógica de língua é fundamental para o desenvolvimento de estudos no campo da linguagem a partir de uma proposta bakhtiniana, já que o *eu* constitui e é constituído pelo *outro*, tornando o dialogismo o princípio básico da existência humana.

Por partir do pressuposto de que o dialogismo constitui-se como princípio da linguagem, Bakhtin defende que a palavra não é neutra, uma vez que um enunciado se constitui em relação aos enunciados que o precedem e que o sucedem na cadeia de comunicação. Portanto, a concepção da língua se dá em sua “totalidade concreta” e em seu uso real. As relações dialógicas se inscrevem nos discursos que revelam posições de sujeitos sociais. O caráter fundamental do diálogo de todo enunciado torna inerente a concepção de funcionamento discursivo a partir da relação entre os discursos, ao envolver o sujeito e as experiências sócio-históricas e culturais que o constituem.

Na obra bakhtiniana, é possível observar o dialogismo como constitutivo da linguagem e como condição para a produção de sentido do discurso. Todavia, é, principalmente, nas criações literárias, para Bakhtin, que o sujeito da criação resgata diferentes olhares sociais advindo de esferas de atividades humanas distintas, fazendo emergir os efeitos de sentido que revelam a voz do outro. A criação literária, portanto, pode recuperar um já-dito, conferindo a ela um caráter plurissignificativo.

A multiplicidade de vozes que podem ecoar de um romance, por exemplo, tal como defendido por Bakhtin, mostra que estas podem expressar pontos de vista acerca de um mesmo assunto, visto que se configuram como participantes de um *diálogo inconcluso*, corroborando a ideia do discurso como uma unidade de acontecimento.

Em *Os gêneros do discurso* (2015c[1952-53]), Bakhtin afirma que os gêneros do discurso materializam as maneiras de representação da realidade, bem como os valores que definem os grupos sociais inseridos em distintas esferas de atividade humana. Em decorrência, os gêneros são instáveis, ilimitados e construídos a partir de condições sócio-históricas. O conteúdo temático de um gênero, seu estilo e a construção composicional perpassam o enunciado, uma vez que refletem e refratam o contexto social e as condições de produção da comunicação, conferindo o caráter heterogêneo dos gêneros discursivos.

Destarte, a estilística permite ao enunciado apresentar-se em sua esfera individual, entretanto, por estar associada a determinado gênero discursivo, manifestam aspectos de um estilo social, fazendo emergir as diferentes vozes que o constituem. De acordo com Bakhtin, “as palavras podem entrar no nosso discurso a partir de enunciações individuais alheias, mantendo em maior ou menor grau os tons e ecos dessas enunciações individuais” (BAKHTIN, 2015c[1952-1953], p.293).

Bakhtin confere uma atenção especial ao gênero literário romance, tendo em vista que sua natureza é, segundo ele, heterolinguística, heteroestilística e heterovocal. O romance é capaz de tornar perceptível a complexidade das esferas de atividades que retratam determinada época, já que a matéria do romance é a pluralidade de discursos de dada formação social, ao encarnar a diversidade. Para o filósofo russo,

o romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser “línguas de verdade”, como também relativas, objetais e limitadas, de grupos sociais, de profissões e de outras dimensões da vida cotidiana (BAKHTIN, 1988[1975], p.164).

Em outras palavras, o romance incorpora vozes que circulam socialmente, permitindo que seja o lugar de materialização das ressonâncias ideológicas. Isso porque a palavra é o *fenômeno ideológico por excelência* (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.37), por se tratar da maneira mais sensível da representação das relações sociais. Embora as palavras estejam atreladas à representação de organismos individuais, é por meio dos signos culturais e, portanto, ideológicos, que a compreensão – ativa e responsiva – e a produção de sentidos ocorrem.

Diante do exposto, este estudo se debruçou sobre uma análise da obra *Peter e Wendy*, de J. M. Barrie, sob a ótica do dialogismo na obra de Mikhail Bakhtin, bem como do Círculo do qual fez parte. Buscou-se evidenciar as vozes que habitam o discurso do narrador na obra *Peter e Wendy* e, na perspectiva bakhtiniana, proporcionar uma leitura que reconheça as fronteiras entre o discurso do *eu* e do *outro*. Dessa maneira, por meio da presença de discursos instaurados pelo narrador, pretendeu-se reconhecer os efeitos de sentido e as ressonâncias ideológicas que, na ficção, proporcionam a discursividade da referida obra.

De início, é apresentado o aporte teórico acerca da concepção de linguagem para o pensamento do Círculo de Bakhtin, dado que se compreende a necessidade de estudar a enunciação como atividade social que se concretiza a partir das interações verbais reais, e que permite a construção de enunciados ligados à cadeia discursiva a qual se relacionam. Buscou-se compreender, também, a concepção bakhtiniana de ciências, sobretudo, as ciências humanas, ao levar em conta que, para o filósofo, pesquisador e sujeito pesquisado são igualmente produtores de texto e, que por sua vez, a interação entre os dois ocorre por meio do diálogo.

Sendo assim, deve-se partir do pressuposto de que o texto do pesquisador não deve provocar o silenciamento do texto do pesquisado, mas recuperar as condições de enunciação e de circulação que possibilitam as diversas possibilidades de sentido. Ainda, foram consideradas as questões acerca da ética e da estética no Círculo bakhtiniano, intrinsecamente ligadas, pois, para Bakhtin, a especificidade do estético relaciona-se ao ético e ao cognitivo, ou seja, à sua manifestação na cultura humana.

No segundo capítulo, apresentou-se a obra em estudo, a saber, *Peter e Wendy*, de J. M. Barrie. Ao situar a biografia do autor, o contexto de produção, bem como a repercussão e a relevância da obra – não apenas na conjuntura de publicação, mas da construção histórica da obra como cânone da literatura universal – foi possível uma análise dialógica em que se reconheceram as fronteiras entre o discurso do *eu* e do *outro*, a fim de estabelecer e compreender os efeitos de sentido que emergiram da obra.

Por fim, no último capítulo, *Peter e Wendy* é tomada como objeto de análise, a partir da perspectiva dialógica apontada por Bakhtin, a fim de compreender de que forma se materializaram as ressonâncias ideológicas da referida obra. Levou-se em conta, para fins de estudo, as categorias de heterodiscurso e cronotopo, sendo que a primeira diz respeito ao universo discursivo em que são evidenciadas as maneiras de compreensão verbalizada das perspectivas semânticas e axiológicas e, a segunda, como forma arquitetônica da narrativa, refere-se à representação de determinados modos de vida em circunstâncias específicas de temporalidades, tornando-se pluralidade de visões de mundo.

2. A REVIRAVOLTA BAKHTINIANA

*Quis nunca te ganhar
Tanto que forjei
Asas nos teus pés
Ondas pra levar
Deixo desvendar
Todos os mistérios²*

2.1. A questão da Linguagem numa perspectiva dialógica

A concepção de linguagem a partir da perspectiva do Círculo de Bakhtin³ encontra terreno fértil no campo dos estudos discursivos – e também literários, sobretudo, dadas as contribuições bakhtinianas – uma vez que se propõe a transcender uma abordagem estritamente linguística.

Embora a palavra *dialogismo* esteja associada ao pensamento bakhtiniano, não se trata de um conceito simples de ser definido. Referir-se a dialogismo significa levar em consideração a comunicação com o outro. Destarte, o dialogismo distancia-se de produções discursivas estanques, que acabam se mostrando inadequadas, posto que o princípio dialógico traz em seu cerne a perspectiva do *vir-a-ser* (BAKHTIN, 2015d[1929/1963]).

Dessa forma, a teoria de Bakhtin compreende as particularidades da linguagem a partir do dialogismo. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ao explicar que o seu objeto de estudo é o discurso, Bakhtin o define como “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística” (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.207).

Evidencia, então, que o interesse da sua abordagem teórica gira em torno das análises realizadas por meio das relações dialógicas, no plano do discurso, e não apenas por análises linguísticas, no sentido restrito do termo. Por isso, propõe uma

² Trecho da música “Condicional”, de Rodrigo Amarante, na interpretação de Los Hermanos.

³ Círculo de Bakhtin é a denominação dada pelos pesquisadores ao grupo de intelectuais russos que se reunia regularmente no período aproximado de 1919 a 1934, dentre os quais fizeram parte Bakhtin, Voloshinov e Medvedev. Bakhtin faleceu em 1975, Voloshinov, na década de 1930, e Medvedev, provavelmente, na década de 1940.

nova disciplina, a qual chama de metalinguística, em que são levados em consideração os aspectos do discurso que extrapolam os limites da linguística estruturalista. O que Bakhtin propõe, entretanto, não é uma completa ruptura com a linguística. Para ele, o estudo da língua como relação lógica não apresenta a abordagem enunciativa, o que torna o estudo do discurso a partir do dialogismo irreduzível à logicidade, já que “as relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relação lógica e concreto-semântica, mas são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria” (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.210).

Em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2015b[1959-61]), Bakhtin evidencia as relações dialógicas como relações produtoras de sentido entre os enunciados – inscrito em vozes discursivas e sociais – para mostrar que a linguagem tem vida apenas na comunicação dialógica, que constitui seu campo de existência.

A proposta bakhtiniana a respeito dos sentidos, portanto, refere-se à abordagem em que estes se projetam como efeitos que, por sua vez, não se reduzem a uma única possibilidade, ainda que haja sentidos predominantes, marcados por contextos enunciativos. Destarte, o sujeito e os sentidos constroem-se discursivamente nas interações verbais na relação com o outro, em uma dada esfera da atividade humana, posto que “a criatividade da língua não pode ser compreendida *independentemente dos conteúdos e valores ideológicos que a ela se ligam*” (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.132, grifo do autor).

Dessa forma, a concepção de linguagem bakhtiniana, partindo da proposta dialógica, opõe-se às formas herméticas e tradicionais para tratar as questões da língua, tendo em vista que, ao tomar o dialogismo como elemento constitutivo, pressupõe a interação com o outro. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2014[1929]), Bakhtin e Volochínov afirmam que toda palavra comporta duas faces, pois é determinada pelo fato de que procede de alguém e, ao mesmo tempo, é destinada a alguém. Por isso, a palavra constitui o produto de interação entre *um* e *outro* e, por meio dela, é estabelecida uma ponte.

Tal concepção de palavra parte da ideia de que o sistema linguístico tem como ponto de partida a reflexão sobre a significação e a produção de sentidos, já que os indivíduos inseridos na esfera de comunicação recorrem à língua para atender às necessidades enunciativas concretas. Em outras palavras, “o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.96).

Ao levar em consideração que a palavra encontra-se na interseção entre *um* e *outro*, faz-se necessário compreender que Bakhtin encara o enunciado como a unidade da comunicação discursiva. Cada enunciado é tomado como um novo acontecimento e, por isso, único e irrepetível da comunicação discursiva. Dessa forma, partindo do pressuposto de que todo enunciado é constituído a partir de outros enunciados, isto é, por meio de um complexo processo interacional, a linguagem deve ser considerada a partir do conflito entre um projeto discursivo de um sujeito e as situações próprias de determinada esfera de interação verbal, pois “a expressão verbal se constrói no interior; sua exteriorização não é senão a sua tradução (...), a enunciação é o produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.116).

Por conseguinte, para o Círculo, a língua é uma atividade social sujeita às condições de comunicação entre os falantes. Destarte, faz uma crítica ao objetivismo abstrato, que priorizava a sincronia em detrimento da diacronia. A divergência do Círculo de Bakhtin a esta concepção fundamenta-se na ideia de que “o sistema linguístico (...) evolui no processo de evolução histórica de uma determinada comunidade linguística (...). A língua tem sua história” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.81-82). Ainda, rompe com o subjetivismo idealista que confere como foco de estudo da linguagem o próprio indivíduo, excluindo as influências significativas do contexto em que vive. Desse modo,

a unicidade do meio social e a do contexto social imediato são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala, possa tornar-se um fato de linguagem (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.73, grifos do autor).

No texto *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2015b[1959-61]), Bakhtin traz a noção de texto – verbal ou semiótico – como o ponto de partida para que se possa depreender um estudo sobre o ser humano social e sua linguagem, uma vez que é responsável pela constituição da realidade imediata.

Dessa forma, o texto apresenta-se com um projeto discursivo, em que estão vinculados o autor, seu projeto de dizer e a realização de dado projeto, interligado às condições de interação, bem como a outros enunciados. Isso porque o texto, compreendido como discurso, configura-se de maneira dialógica e, conseqüentemente, precisa ser analisado a partir de sua integridade viva e concreta. Em outras palavras, faz-se necessário levar em consideração seus aspectos sociais e constitutivos, e não apenas encará-lo como um produto imanente.

A reflexão apresentada é corroborada por Bakhtin em *Os gêneros do discurso* 2015c[1952-53], ao afirmar que todos os campos de atividade humana relacionam-se por meio do uso da linguagem. Para Bakhtin, “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2015c[1952-53], p.261). Por refletirem as condições específicas e as finalidades de determinado campo da atividade humana, os enunciados apresentam-se como irrepetíveis, constituindo-se como acontecimentos discursivos.

Ao levar estes aspectos em consideração, é importante destacar o caráter social da linguagem, o que acarreta pensar a análise de comunicação verbal não restrita a questões meramente formais e estruturais, mas, antes, concebê-la como atividade social e, portanto, marcada pelo diálogo e, sobretudo, pela possibilidade de interação. Assim sendo, é possível perceber que no pensamento bakhtiniano, ao conceber a linguagem como uma prática social, o objeto do discurso torna-se o ponto de encontro entre distintas opiniões e, conseqüentemente, distintas relações de sentido, porque

o objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos (...). O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez (BAKHTIN, 2015c[1952-53], p.300).

Observa-se, então, a necessidade de encarar a linguagem a partir de uma perspectiva social, ideológica e histórica, tendo em vista que o enunciado define-se como uma unidade de comunicação verbal. Os gêneros do discurso, “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2015c[1952-53], p.262, grifo do autor), caracterizados pelas funções cognitivas, comunicativas e institucionais, integram-se ao meio social e não se restringem às peculiaridades linguísticas.

O enunciado relaciona-se às condições sociais a partir das quais ele se manifesta, bem como da finalidade de cada uma das esferas de atividade humana. Por isso, não se limita apenas ao conteúdo temático ou estilo verbal – relacionados aos recursos lexicais, morfológicos ou sintáticos –, mas, principalmente, à construção composicional. Dessa maneira, a diversidade dos gêneros do discurso é infinita porque as possibilidades de atuação em campos de atividade humana são inesgotáveis. Por sua vez, a diversidade de gêneros e sua complexidade crescem em determinada esfera. Nas palavras de Bakhtin,

Uma determinada função (...) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2015c[1952-53], p.266).

A partir da perspectiva bakhtiniana, é possível afirmar que os gêneros do discurso organizam o discurso, dado que a atividade de apreensão da língua implica aprender a construir enunciados. A diversidade de gêneros, então, determina-se pela posição social e pelas relações pessoais – e reais – de reciprocidade entre os participantes da comunicação, já que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (...); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2015c[1952-53], p.265).

Ao partir dessa concepção, é possível perceber o enunciado como unidade real na comunicação verbal dada em sua situação concreta, tendo em vista que a atitude dialógica abarca a perspectiva de que os enunciados são construídos por meio de

relações complexas e não apenas a partir de relações lineares e estanques entre signos abstratos e desvinculados da vida. Por conseguinte, o real nunca aparece em si mesmo, mas, antes, é mediado pelos possíveis interpretativos que o sujeito pode realizar do ambiente natural e dos contextos sociais dos quais participa.

Para Bakhtin, o signo configura-se como uma atitude responsiva ativa de determinado sujeito em relação a algo e, a fim de que possa ser compreendido, precisa inserir-se numa atitude ideológica com o outro. De acordo com os pensadores do Círculo, o signo é caracterizado por sua forma ideológica, uma vez que transcende sua materialidade objetiva ao experimentar a materialidade semiótica. Destarte, “a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação verbal” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.34).

Ao partir da concepção de que a comunicação humana ocorre por meio de signos e que estes, por sua vez, são ideológicos, Bakhtin/Volochínov levam em consideração uma realidade que extrapola a condição inicial da comunicação, permitindo emergir outra realidade que abarca as questões sociais, culturais e históricas dos signos. É, inclusive, essa propriedade dos signos que permite que a realidade mediada pelos signos ideológicos construa efeitos de sentido, pois “converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.31).

Para o Círculo, a significação de enunciados perpassa por uma dimensão avaliativa, tendo em vista que revela um posicionamento social do sujeito que, por sua vez, é historicamente situado. Portanto, não é possível falar de enunciado sem que, para isso, seja levado em consideração que este se configura por meio de seu caráter ideológico:

não existe enunciado não ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (i.e., no interior de uma das áreas de atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica) (FARACO, 2016, p.47).

Destarte, é preciso levar em conta a dupla materialidade do signo, uma vez que o corpo físico penetra na consciência como uma imagem que produz sentidos e significados. Todavia, o sentido que emerge não é fixo ou transparente, afinal, é preciso considerar seu aspecto axiológico e ideológico. Não se trata meramente de proporcionar a reflexão da realidade, antes, o signo a refrata e possibilita, conseqüentemente, sua reconstrução. O signo

pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica [...]. O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo o que é ideológico possui um valor semiótico* (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.32-33, grifos dos autores).

Diante das problematizações apresentadas, faz-se necessário compreender que, embora seja por meio do signo que se abre a possibilidade de alcançar o mundo exterior, o acesso a este não se dá de forma direta. Em outras palavras, a construção de sentido acerca do mundo não acontece por meio de uma relação direta entre os signos e os entes no mundo – este seria o processo de reflexão. É preciso considerar que os signos permitem a construção de uma versão do mundo, ou seja, uma refração sígnia, a partir de uma interpretação da própria realidade. Tal interpretação, todavia, acontece dadas as experiências particulares ocorridas nas situações concretas que envolvem diferentes grupos de indivíduos. Portanto, é possível se deparar com efeitos de sentidos que extrapolam uma única possibilidade de real, levando ao surgimento e à compreensão ativa e responsiva de verdades múltiplas a partir de um mesmo signo ideológico:

Essas **várias verdades** equivalem aos diferentes modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativo dos grupos humanos. Como resultado da heterogeneidade de sua práxis, os grupos humanos vão atribuindo valorações diferentes (e até contraditórias) aos entes e eventos, às ações e relações nela ocorrentes. É assim que a práxis dos grupos humanos vai gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de **refratá-lo**), que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico. (FARACO, 2016, p.51, grifos do autor).

A partir do pressuposto de que todo signo é ideológico, depreende-se a ideia de que, para Bakhtin/Volochínov, o linguístico é o que possibilita, por excelência, uma compreensão mais ampla acerca dos fenômenos relativos às formas ideológicas da comunicação semiótica. A palavra só existe a partir da função sígnia e, por isso, a linguagem verbal trata-se da perspectiva mais adequada de estudo no que se refere

à comunicação social, uma vez que, por meio da palavra, podem-se compreender os aspectos fundamentais da produção ideológica, pois

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.36, grifo dos autores).

Para os autores, a palavra representa um signo neutro. Nesse sentido, ressalta-se que a neutralidade pretendida à palavra refere-se à possibilidade de preencher qualquer função ideológica, já que os sistemas de signos são responsáveis por referenciar algum campo particular da criação ideológica. Entretanto, é importante destacar que o signo verbal não se encontra apenas em campos específicos, mas em toda área da comunicação, inclusive, a cotidiana. Isso porque para compreender a proposta de palavra como signo ideológico, é preciso considerar o material semiótico da vida interior, ou seja, como instrumento da consciência.

Salienta-se, ainda, que, na comunicação verbal, o signo linguístico materializa-se acompanhado de signos não verbais, construindo e mediando significados. Todavia, a compreensão desses signos não verbais – o que inclui, sobretudo, sua utilidade em determinada cultura – estão intimamente associados à linguagem verbal, uma vez que se configuram como elementos discursivos. De acordo com Bakhtin/Volochínov,

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.38).

Por fim, *palavra*, tal como Bakhtin/Volochínov – na verdade, o Círculo como um todo – a compreendem, não se limita ao seu sentido estritamente linguístico. Antes, trata-se de signo social que opera como instrumento da consciência e acompanha toda criação ideológica, já que as propriedades das palavras – “sua pureza semiótica, sua neutralidade ideológica, sua implicação na comunicação humana ordinária, sua possibilidade de interiorização (...) – todas essas propriedades fazem dela o objeto fundamental do estudo das ideologias” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.39).

Conclui-se, dessa maneira, que um produto ideológico se constitui a partir de um produto da realidade material, trazendo consigo uma representação simbólica. O universo dos signos, como expressão de uma dada realidade material, faz referência à outra realidade, um campo ideológico. Tendo em vista que o signo surge a partir da convenção estabelecida entre indivíduos de determinado grupo, os signos carregam as diversas representações axiológicas compartilhadas pelo grupo social aos quais pertencem. A língua, compreendida como conjunto de signos, abarca as representações ideológicas, o que a torna, igualmente, um objeto sujeito a avaliações sociais.

2.2. Mas, afinal, o que é Ciência?

O Círculo de Bakhtin possui um lugar consagrado na história de diversas áreas do conhecimento, como a Linguística, a Filosofia da Linguagem e a Literatura. Trata-se de um grupo de intelectuais de formações acadêmicas e áreas de atuação profissional distintas. Portanto, é possível afirmar que o grupo era composto por uma heterogeneidade de ideias e, sobretudo, por uma perspectiva multidisciplinar. Para este trabalho, vale destacar, especialmente, três integrantes relevantes, cujos estudos contribuíram para o desenvolvimento dos estudos linguísticos nas primeiras décadas do século XX: o filósofo Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), o linguista Valentin N. Volochínov (1895-1936) e o teórico literário Pavel N. Medvedev (1892-1938).

Tais pensadores dispuseram-se a compreender as categorias de análise da linguagem por meio de discursos cotidianos, filosóficos, artísticos, científicos e institucionais. Os estudos do grupo deixaram um legado singular à Linguística contemporânea, tendo em vista o volume de textos, ensaios e livros redigidos ao longo da trajetória do Círculo.

Bakhtin e seu Círculo dialogaram com as principais correntes de pensamento de seu tempo. É, principalmente, das teorias de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) que os pensadores do Círculo extraem a ideia de vida concreta – ou vivida – como gênese da formação da consciência. No que diz respeito às teorias da linguagem da época, as teorias do Círculo divergiram da visão proposta por

Ferdinand Saussure (1857-1913), já que observavam a influência que a língua sofria do contexto histórico-social e da ideologia – sobretudo, da dominante.

Ao deparar-se com o conjunto da obra do Círculo de Bakhtin, é notória a existência de dois significantes projetos intelectuais. No que se refere a Bakhtin, é possível observar, em seus primeiros textos, a necessidade de construir uma *prima philosophia*. Sobretudo, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2012[1920-1924]), Bakhtin se debruça sobre a crítica que faz ao teorismo da razão teórica, oriundo dos processos de objetificação da historicidade vivida. O segundo projeto refere-se aos estudos da teoria marxista e sua articulação com as questões pertinentes aos estudos linguísticos, propondo uma concepção de linguagem vinculada à criação ideológica.

Na referida obra, datada do início da década de 1920, é possível se deparar com um conjunto muito rico de reflexões em que Bakhtin parte da concepção de que há um dualismo entre o *mundo da teoria*, em que se concentra a objetificação em busca de um conhecimento alicerçado em razão teórica, e o *mundo da vida*, aquele ligado à historicidade vivida, em que está presente o mundo da unidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada. Esses dois mundos não estabelecem comunicação devido ao fato de que o mundo da vida, em sua singularidade, é inapreensível pelo mundo da teoria tal como ele se apresenta hoje, uma vez que o campo teórico consolidou-se pelo gesto de afastamento em relação à capacidade de abstração da vida. Nas palavras de Bakhtin

nenhuma orientação prática da minha vida no mundo teórico é possível: nele não é possível viver, agir responsabilmente, nele não sou necessário, nele, por princípio, não tenho lugar. O mundo teórico se obtém por uma abstração que não leva em conta o fato da minha existência singular e do sentido moral deste fato (...) (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.53).

É este posicionamento crítico frente à razão teórica, que distancia o ser humano de sua realidade concreta, que norteará grande parte da empreitada pretendida pelas reflexões filosóficas do Círculo. Ressalta-se que a proposta do Círculo não diz respeito à negação de uma razão teórica. Antes, pretende romper com o teorismo que desconsidera a vinculação do mundo da vida na construção do conhecimento. Portanto, Bakhtin acredita ser necessário retomar a possibilidade da primeira filosofia em que se possa dizer sobre o ser-come-evento-único.

Para o filósofo russo (2012[1920-1924]), a palavra, em sentido pleno, leva em consideração o aspecto conceitual, a que ele chama de *conteúdo-sentido* e o aspecto existencial, a saber, *emotivo-volitivo*. Isso significa que a palavra pode – e deve – ser responsabilmente significativa, tendo em vista que a linguagem, em princípio, desenvolveu-se a serviço do pensamento e do ato para, só então, direcionar-se ao pensamento abstrato. O ato, por sua vez, é caracterizado pelo caráter de evento único, singular e irrepitível. Bakhtin, portanto, afasta-se da concepção tradicional de verdade vinculada à perspectiva generalizadora e universal, que não leva em consideração o singular e o subjetivo, ao criticar o processo de objetificação do saber. Isso porque, de acordo com Ponzio, em sua introdução à tradução da obra *Para uma filosofia do ato responsável*, para Bakhtin,

tudo o que tem valor formal e técnico, uma vez separado da unidade singular da existência de cada um e abandonado à vontade da lei imanente de seu desenvolvimento, pode tornar-se qualquer coisa de terrível e irromper nesta unidade singular da vida de cada um como força irresponsável e devastadora (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.22).

A cisão entre mundo da vida e mundo da teoria provoca uma ruptura em que o reconhecimento do outro ocorre no nível da imparcialidade, permanecendo indiferente à singularidade, tendo em vista que as relações de troca do ato, nessa perspectiva, acontecem de forma não participante.

Ao propor duas verdades distintas, a saber, uma abstrata (*istina*) e uma relacionada à entonação do ato (*pravda*), ocorre uma cisão entre dois mundos. Tal cisão desponta como uma forma de impenetrabilidade do sujeito no existir-evento. Bakhtin e seu Círculo afirmam que as ciências buscaram escolher a verdade *istina* em detrimento da *pravda*, em busca de uma verdade que fosse universal. Entretanto, estas só existem no universo valorativo dos sujeitos. Em outras palavras, uma teoria só ganhará caráter universal de acordo com o valor atribuído a ela, mas, para o Círculo, não haveria uma verdade absoluta, a menos que fosse creditado a ela o caráter de universalidade.

O que se pode observar é que o discurso científico moderno girou em torno da valorização de métodos que enaltecem supostas verdades absolutas. A sensação de segurança e de certeza que tais verdades podem provocar proporciona um afastamento do mundo da vida. A determinação do sentido de um ato faz com que

ele perca o efeito de evento único e se afaste do ato vivido, ao direcionar-se a um valor genérico, cujo significado torna-se abstrato. Portanto, o ato é caracterizado pelo evento único, singular e irrepitível, na medida em que se refere à unidade da existência e à unidade do devir e de autodeterminação. O Círculo propõe a ideia de que os conceitos de universalidade e atemporalidade são, de fato, construções sustentadas pelo tom valorativo que é dado a tais perspectivas, levando a uma concepção de suposta grandiosidade de um método, uma vez que

o tom emotivo-volitivo interrompe o isolamento e a autossuficiência do conteúdo possível do pensamento, incorpora-o no existir-evento unitário e singular. Cada valor que apresente validade geral se torna realmente válido somente em um contexto singular (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.90).

O que Bakhtin e o Círculo propõem, todavia, não é o rompimento completo com o conhecimento construído, mas uma nova forma de fazer pesquisa. Tais considerações apresentadas vão ser fundamentais para a compreensão de ciência – sobretudo, as ciências humanas – no Círculo de Bakhtin.

Em *Metodologia das ciências humanas* (2015a[1959-61/1979]), Bakhtin vai problematizar a forte influência do Positivismo no pensamento ocidental moderno, sugerindo uma nova possibilidade de se produzir conhecimento no interior das ciências humanas. Para o filósofo, o estudo das ciências humanas possui uma dupla dimensão, a saber, ética e epistemológica, já que “[seu] objeto (...) é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2015a[1959-61/1979], p.365, grifo do autor).

Ao formular um novo projeto de ciência, Bakhtin leva em consideração que, diferente das ciências exatas ou da natureza, cujo objeto é mudo, o objeto das ciências humanas problematiza a transmissão da palavra de outrem. Isso porque não há objeto científico, numa perspectiva bakhtiniana, que não seja discursivo, ou seja, mediatizado pelo texto. O objeto, dessa forma, não é apenas falado ou atravessado pelo texto, mas é o próprio texto – a ser interpretado – já que constitui um *objeto falante*.

Para Bakhtin (2015a[1959-61/1979]), a relação entre pesquisador e objeto – assim chamado pelas ciências tradicionais – é unilateral e, conseqüentemente, desprovida de interioridade, uma vez que parte do primado da metodologia sobre o objeto, ao encará-lo apenas como objeto de interesse prático. As ciências naturais e exatas atuam na perspectiva de representar a natureza na intenção de dominá-la, deixando de considerar sua interpelação sobre o ser humano. Por essa razão, Bakhtin recusa a coisificação dos seres humanos praticada pelas ciências até então.

Bakhtin afirma, em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2015b[1959-61]), que o texto é a unidade, o dado primário e o ponto de partida para as pesquisas em ciências humanas. É o texto que permite compreender o ser humano social e sua linguagem, ao entender que sua constituição como ser de linguagem se dá por meio da mediação do texto, posto que “o texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências), a única da qual podem provir (...) pensamentos” (BAKHTIN, (2015b[1959-61], p.307).

Em virtude disso, é preciso se atentar à reflexão que o filósofo faz acerca dos distintos efeitos de conhecimento produzidos de acordo com as relações estabelecidas entre aquele que investiga e aquele(ilo) que é investigado. Há que se levar em consideração que, para Bakhtin, pesquisador e sujeito pesquisado são produtores de texto e, conseqüentemente, confere a esta relação um caráter dialógico. Dessa maneira, o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, mas, antes, restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido.

Dessa forma, Bakhtin defende a proposta de um ato bilateral, revelado em sua complexidade, e afirma que se trata de um “conhecimento penetração” em que se estabelece uma relação entre “o ativismo do cognoscente e o ativismo do que se abre (configuração dialógica)” (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.394). Igualmente, estabelece uma crítica ao pensamento científico positivista tradicional, que busca a objetividade calculável predeterminada o tempo inteiro, posto que não se trata da única forma rigorosa de exercício da razão. Por essa razão, o filósofo, em *Metodologia das ciências humanas*, afirma que

é impossível dissolver o sentido em conceitos. (...) A interpretação de estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinitude dos sentidos simbólicos, razão por que não pode vir a ser científica na acepção de índole científica das ciências exatas (BAKHTIN, 2015a[1959-61/1979], p.399).

As ciências humanas, destarte, constituem uma forma de saber dialógico em que o intelecto está diante de textos que não são coisas mudas, mas a expressão de sujeitos, que possuem visão de mundo e estão imersos num universo de valores com os quais interagem. De acordo com Faraco, em *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo Bakhtiniano* (2016),

quando observamos o modo de Bakhtin elaborar suas reflexões, nunca vamos encontrá-lo ocupado em ver o mundo como objetividade calculável e, em consequência, em construir um modelo instrumentalizante de uma análise científica. (...) Bakhtin nunca vai ao mundo tomar-lhe as contas, mas se deixa *interpelar* pelo fazer estético, pela literatura e pela linguagem (FARACO, 2016, p.38, grifo do autor).

Ao pensar a ciência a partir de uma proposta cuja investigação estaria ligada à arquitetônica do mundo real e cotidiano, e não apenas teorizado, o Círculo fundamenta a proposta de *prima philosophia* na relação entre sujeito e mundo, o que confere a ela um princípio ético. A questão ética é fundamental na compreensão de ciências para o Círculo, uma vez que se funda na relação de intersubjetividade entre o eu e o outro. A tradição do campo das ciências concebe a verdade do conteúdo de uma teoria como leis universais que dizem respeito a um universo de possibilidade. Partir de uma perspectiva ética significa levar em consideração o ato de pensar tal teoria, não apenas enquanto autor, mas como leitor que a ela adere. Isso porque o ato de pensar é sempre singular e diz respeito a um sujeito único. Por isso, para Bakhtin,

o que nos salva é que o próprio ato historicamente singular deste confinamento não faz parte deste existir que se congela, mas permanece na unidade singular de nossa vida responsável, o que significa que o mundo no qual se efetua realmente este pensamento-ato não corresponde, apesar de tudo, ao produto abstrato deste pensamento, ou ao mundo teórico; no momento do ato, o mundo se reestrutura num instante, a sua verdadeira arquitetônica se restabelece, na qual tudo o que é teoricamente concebível não é mais que um aspecto (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.53).

É, justamente, no ato de pensar que se encontra a convocação ética do sujeito, pois o ato representa o movimento do pensamento, ou seja, o seu vir-a-ser. O ato, portanto, é um gesto ético à medida que o sujeito se revela, responsabilizando-se por seu pensamento. O sujeito singular que produz um pensamento participa do ser universal ao atualizá-lo por meio do que não é idêntico ou repetível, isto é, o ser real

no acontecimento único no ato de pensar. Igualmente, Amorim, em seu texto *Para uma filosofia do ato: "válido e inserido no contexto"* (2016) afirma que "o conteúdo de um pensamento tem uma *significação* estável que é dada pela identidade do ser que ele revela. Mas esse mesmo pensamento somente adquire *sentido* quando eu o assumo e o valoro" (AMORIM, 2016, p.24).

Produzir conhecimento, a partir de um princípio ético, significa assumir o não álibi no existir, o que implica afirmar que o reconhecimento da participação do sujeito no existir constitui a base real e efetiva da sua vida e, por sua vez, de seu ato. Dessa forma, "é apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real" (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.99). O sujeito, do lugar concreto e único, exprime seu pensamento, que adquire um valor, deixando de ser mera abstração.

Bakhtin, então, defende a ideia de que é necessária uma ética da responsabilidade para o acontecimento do ser. Por isso, as questões epistemológicas não podem ser apreendidas, como acontecimento em sua unicidade, por uma razão teórica, mas, antes, seriam orientadas por uma moral proveniente de um sujeito no acontecimento singular do ser. Dessa forma, o filósofo rompe com a tradição ocidental ao propor um ponto de vista ontológico-historial para conceituar o ato ético responsável, ao afirmar que

existir não é definível pelas categorias de uma consciência teórica não participante, mas somente pelas categorias da participação real, isto é, do ato, pelas categorias do efetivo experimentar operativo e participativo da singularidade concreta do mundo (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.59).

Diante do exposto, é possível notar que Bakhtin estabelece uma crítica aos sistemas éticos, sejam eles formais ou materiais. Em *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.73-79), postula que, em primeiro lugar, a ética material, ao fundar normas conteudistas morais específicas, pretende atingir uma validade universalmente aplicável. Entretanto, o filósofo afirma que não existem normas especificamente éticas. Isso porque as normas pretendidas pela ética material partem de que é necessário estabelecer proposições de dever, a partir do pressuposto da existência humana. Dessa maneira, o dever ético se estabelece a partir do exterior.

Para retirar o peso de validade universal, a norma aparece ancorada na concepção de livre-arbítrio. Entretanto, para Bakhtin, na verdade, ela se constitui por meio da obrigatoriedade – sobretudo, no que diz respeito à filosofia do direito e à religião – uma vez que sua validade é oriunda não do conteúdo-sentido, mas da autoridade e da autenticidade de sua transmissão. Em outras palavras, a norma verbal legitima posicionamentos teóricos que cumprem uma dada finalidade: a de universalidade. Já a ética formal parte da ideia de que o dever é uma categoria da consciência e, portanto, não pode ser fundada em nenhum conteúdo material específico. Todavia, tal concepção acarreta a concepção do dever como categoria de consciência teórica, excluindo o ato individual de sua realização.

O ato é, justamente, uma categoria da individualidade, singularidade e irrepetibilidade, portanto, ligada à historicidade. Ao tomar a ideia da pura legalidade, reduz a conformidade da lei à lei imanente, caindo, novamente, no teorismo, tendo em vista que não leva em consideração a realização do ato. Por isso, “o princípio da ética formal não é de fato um princípio do ato, mas o princípio da generalização possível dos atos já dados na sua transcrição teórica” (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.79).

Dessa maneira, a filosofia primeira orienta-se do ato considerado não a partir de seu conteúdo, mas fundado em sua própria realização, já que é o ato, considerado único em sua responsabilidade e assumido do interior, que abarca o existir singular e unitário da vida, pois “[o ato] concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular e já final o *sentido* e o *fato*, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável” (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.80, grifo do autor). O ato, percebido como produção de conhecimento – por meio da linguagem – e, por conseguinte, relacionado às ciências humanas, produzido por meio da linguagem, é dialógico e alteritário. Por isso, a ciência, permeada pela linguagem, vai se constituir a partir das ressonâncias ideológicas.

Acerca da alteridade, vale destacar que esta não se limita à consciência da existência do outro e, tampouco, reduz-se ao diferente. Antes, a alteridade comporta o estranhamento e, simultaneamente, o pertencimento. O outro é encarado como

lugar da busca de sentido, à medida que se constitui por incompletude. O excedente de conhecimento é o que permite a inesgotabilidade de sentidos, uma vez que leva em consideração a formação cultural, a dimensão histórica, os posicionamentos ideológicos, bem como o contexto social. Em outras palavras, significa abrir-se para o outro e, também, permanecer voltado para si. Para Bakhtin,

(...) neles se cruzam e se combinam duas consciências (a do eu e a do outro); aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro, (...) o reflexo de mim mesmo no outro, [já que] a penetração no outro (fusão com ele) e a manutenção da distância (do meu lugar) (...) assegura o excedente de conhecimento (BAKHTIN, (2015a[1959-61/1979]), p.394-5).

Em consonância com a proposta de ciências apresentada por Bakhtin, Boaventura, relevante sociólogo português da atualidade, questiona a construção de saberes dos séculos XX e XIX, tendo em vista que a ciência, como projeto de modernidade, refere-se a uma proposta de pensamento hegemônico, baseado em epistemologias tradicionais e dominantes. De acordo com Boaventura, o modelo científico vigente, ao hierarquizar os saberes, propõe paradigmas que desconsideram as experiências, as culturas e a multiplicidade, sustentando-se a partir de um discurso ascético, impessoal, homogêneo e universal. Tal discurso levou ao esvaziamento da emancipação social e tornou a ciência instrumento de regulação social. Nas palavras de Boaventura,

(...) o paradigma da modernidade é um projeto sócio-cultural muito amplo, preenche de contradições e de potencialidades que, na sua matriz, aspira a um equilíbrio entre a regulação social e a emancipação social. A trajetória social deste paradigma não é linear, mas o que mais profundamente a caracteriza é o processo histórico da progressiva absorção ou colapso da emancipação na regulação e, portanto, da conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias, o que em meu entender se deve à crescente promiscuidade entre projeto da modernidade e o desenvolvimento histórico do capitalismo particularmente evidente a partir de meados do século XIX (SANTOS, 1995, p. 137).

É possível perceber, ainda, que a ideia de alteridade proposta por Bakhtin, ao pensar num projeto científico que seja assentado no dialogismo, cuja direção é dada pelo ato em sua singularidade e, igualmente, em sua historicidade, construída por sujeitos cognoscentes – e não sustentada pela dicotomia entre sujeito e objeto – possui intersecções com a recusa de Boaventura às propostas científicas que pretendem apresentar teorias gerais e que não validam a inesgotabilidade da diversidade do mundo. Portanto, sua principal construção epistemológica se encontra na ideia de uma ecologia de saberes, em que são utilizadas as sociologias

das ausências e das emergências. Tal como Bakhtin, o direcionamento de Boaventura não é deslegitimar o pensamento científico, mas, antes, refletir sobre as práticas – e teorias – científicas, a fim de combater o imperialismo da ciência moderna e dar voz a epistemologias plurais e edificadas na pluralidade.

Não se trata de “descredibilizar” as ciências (...). O que vamos tentar fazer é um uso contra-hegemônico da ciência hegemônica. Ou seja, a possibilidade de que a ciência entre não como monocultura mas como parte de uma ecologia mais ampla de saberes, em que o saber científico possa dialogar com o saber laico, com o saber popular, com o saber dos indígenas, com o saber das populações urbanas marginais, com o saber camponês. Isso não significa que tudo vale o mesmo. Discutiremos isso com o tempo. Somos contra as hierarquias abstratas de conhecimento, das monoculturas que dizem, por princípio, “a ciência é a única, não há outros saberes” (SANTOS, 2007, p. 32).

Portanto, a proposta bakhtiniana para o projeto científico do início do século XX atualiza-se, em certa medida, com o pensamento de Boaventura. Dessa maneira, o trabalho científico aqui proposto não visa à negação da metodologia, mas, sobretudo, uma resignificação do método, tendo em vista que o objeto – encarado como sujeito a conhecer – e o sujeito cognoscente estabelecem uma relação de alteridade fundamental que surge de uma diferença de lugar na construção do saber.

2.3. Noções de Estética no Círculo de Bakhtin

As discussões acerca da atividade estética têm sido alvo de reflexão há vários séculos, uma vez que vários filósofos se debruçaram sobre elaborações teóricas e perspectivas críticas acerca da construção artística. Bakhtin e o Círculo, a partir de 1920, trazem importantes contribuições sobre essa temática.

Há uma perspectiva tradicional que aborda as questões estéticas a partir de uma postura cientificista, construindo a ciência da arte independente do conhecimento e da definição sistemática da singularidade estética na unidade da cultura humana. Trata-se de uma concepção imanentista de literatura, cuja abordagem é assentada na compreensão inerente ao objeto literário, valorizando, de forma oclusa, seu aspecto verbal. Esse é um entendimento da literatura como um universo autossuficiente no que tange ao contexto sócio-cultural e histórico. Tal orientação técnico-metodológica tem como orientação a estilística, cuja primeira referência

encontra-se em Charles Bally – discípulo de Saussure – que relacionou a estilística à ciência da linguagem, e o formalismo russo, que surge a partir dos estudos do Círculo Linguístico de Moscou (SAMUEL, 1999, p.95). Nesse sentido, o estudo da arte acabou limitando-se a uma visão dicotômica: o método formal para o estudo imanente e o método sociológico para o estudo histórico e causal da arte.

De acordo com Samuel (1999), tomando essa tradição como referência, a arte apresentaria uma especificidade intrínseca e absoluta, que se distanciaria de qualquer interferência social, histórica e cultural. A estética formalista concebe a arte e a literatura como fins em si mesmas, impossibilitadas de servir a objetivos externos por desconsiderar a relação da obra com outras entidades, tais como o mundo, o autor ou os leitores. Portanto, a obra de arte possuiria uma perspectiva autônoma.

Bakhtin aponta seus estudos em uma direção oposta à ciência estética, trazendo o social, o histórico e o cultural como elementos imanentes do objeto estético. Portanto, pretende elaborar uma estética geral sistemática – e filosófica – a partir da qual seja possível construir uma poética que supere a estreiteza da estética material. Em outras palavras, para o filósofo russo, a especificidade do estético relaciona-se ao ético e ao cognitivo, ou seja, à sua manifestação na cultura humana. Nas palavras de Bakhtin,

[é preciso] compreender como a forma é, por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, e como, por outro lado, ela, enquanto, valor, nos coloca além dos limites da obra como material organizado, como coisa (BAKHTIN, 1988[1923-24], p.28).

Em O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária (1988[1923-24]), Bakhtin afirma que a existência humana é permeada por domínios distintos da cultura humana e, embora haja especificidades em relação a cada um dos domínios, é justamente na fronteira que se realizam como tal. Os domínios da cultura humana atravessam formulações axiológicas, dotando-se de uma autonomia participativa, já que o indivíduo ocupa uma posição distinta, necessária e insubstituível, que se configura a partir de sua participação na totalidade da cultura. Sendo assim, nenhum domínio apresenta um território especificamente interno; antes, encontra-se nas fronteiras e deriva suas características e seus significados desse fato. Logo, não é

possível pensar o domínio estético como absoluto, tomando os valores e os sentidos de uma obra de arte em si mesma, já que

a obra (...) é viva e literariamente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato. (...) A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico, religioso num mundo também vivo e significativa (BAKHTIN, 1988[1923-24], p.30).

Em sua abordagem a respeito da ética, Bakhtin (2012[1920-24]) referiu-se ao espaço para a execução real e responsável de uma ação, uma vez que a ética é uma categoria da individualidade, da unicidade de um ato realizado, de sua compulsão única, de sua historicidade, da impossibilidade de trocá-lo por nada ou de lhe fornecer um substituto. Entretanto, é importante levar em consideração que a singularidade única, defendida por Bakhtin, não pode ser apenas pensada, mas deve ser vivida de modo participativo, posto que se refere à direção moral de um sujeito único no evento do existir singular. Em suas palavras,

este existir não é definível pelas categorias de uma consciência teórica não participante, mas somente pelas categorias da participação real, isto é, do ato, pelas categorias do efetivo experimentar operativo e participativo da singularidade concreta no mundo (BAKHTIN, 2012[1920-1924], p.59).

Na análise de Bakhtin, estética é uma função intrinsecamente correlata ao ato ético responsável, dado que a responsabilidade estética de todo ser humano pela adequação do papel representado permanece na vida real, e a partir da ação responsável – e não apenas de seu produto encarado de forma abstrata –, como participante, é possível compreender a função de cada participante. Afinal, “compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (...), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável [...]” (BAKHTIN, 2012[1920-1924], p.66). Há, dessa maneira, uma penetração do mundo estético na ação responsável ética, na medida em que o ser, ao compreender um objeto estético, também compreende a atitude ou a posição que deve estabelecer em relação a ele.

Na concepção bakhtiniana, o mundo teórico é autônomo e se incorpora no evento único e singular do ser, por meio da consciência responsável em uma ação real. A singularidade da existência do ser-evento não pode ser pensada, mas, antes, participativamente experimentada. Igualmente, o conteúdo da visão estética não

apreende o ato singular e, por isso, o percurso do dever ético e da contemplação estética resulta em empatia, axiologia e interpretação.

A empatia representa um instante fundamental da contemplação estética, por proporcionar a identificação com o objeto individual da visão, em sua própria essência, passa pela objetificação, por meio da qual se toma distância e, por conseguinte, pela empatia, coloca-se fora da individualidade e retorna a si mesmo.

Nas palavras de Bakhtin,

A empatia estética com aquele que participa de um evento não significa ainda alcançar a plena compreensão do evento. (...) Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (...), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.66).

Uma vez que a interpretação é concebida como constituinte da contemplação estética e do ato responsável, logo, há um cruzamento entre ética, estética e linguagem. Ainda, é a partir da perspectiva da interpretação como manifestação da linguagem, dada a relação entre o contemplador estético e o objeto de contemplação – o “eu” e o “outro” – que se dá a função constitutiva da linguagem. Por conseguinte, por meio da relação dialógica da linguagem, a concepção estética perpassa a conservação de elementos preexistentes e a emergência do novo, como arquitetura natural da existência humana.

Em *Para uma filosofia do ato responsável* (2012[1920-24]), Bakhtin concebe a arte de forma eticamente responsável, tendo em vista que o próprio ato de criação liga o mundo da estética ao mundo da vida. É apenas por meio do ato que se torna possível assumir uma postura de autor da própria vida e transmutá-la em algo que se assemelhe a uma obra de arte. Ao proporcionar uma relação intrínseca entre ética, estética e linguagem, Bakhtin parte da ideia de que

Todo artista, em sua obra, se ela é significativa e séria, aparece como o artista primeiro e tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extra-estética do conhecimento e do ato [...]. Nenhuma obra no seu todo, nenhum dos seus elementos podem ser compreendidos a partir do ponto de vista de uma única lei literária abstrata, mas é indispensável considerar também a série semântica, ou seja, as leis possíveis do conhecimento e do ato, pois a forma esteticamente significativa não engloba o vazio, mas a tendência semântica, autônoma e perseverante da vida. (BAKHTIN, 1988[1920-24], p.38).

Em razão de o objeto estético ser considerado arquitetonicamente e não apenas como uma obra exterior, todo enunciado – pertencente a qualquer gênero do discurso – deve ser concebido a partir de uma perspectiva arquitetônica da enunciação, já que as formas arquitetônicas

[...] são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade (BAKHTIN, (1988[1923-24]), p.25).

Essa proposta arquitetônica, para Bakhtin, surge da perspectiva de que o ser humano corresponde ao centro valorativo, visto que há um indivíduo que enuncia, (se) questiona e estabelece relações de interação frente aos acontecimentos da vida. Por isso, Bakhtin propõe uma descrição arquitetônica valorativa, não a partir de uma postura meramente analítica, mas, sobretudo, como caminho para pensar o mundo dos sentidos, da pluralidade e da cultura, por meio da compreensão do movimento dialógico, uma vez que

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (BAKHTIN, 2012[1920-24], p.124).

Em outras palavras, não se pode levar apenas em consideração os aspectos linguísticos, mas – e, sobretudo – os sujeitos que interagem na esfera de produção, circulação e recepção do discurso que engendra o próprio discurso.

3. A CAMINHO DA TERRA DO NUNCA

*Você verá que é mesmo assim
Que a história não tem fim
Continua sempre que você responde "sim"
À sua imaginação
À arte de sorrir cada vez que o mundo diz "não"⁴*

3.1. Quem foi James Matthew Barrie e como surgiu Peter Pan?

James Matthew Barrie, autor da obra *Peter Pan and Wendy*, nasceu em 9 de maio de 1860, em Kirriemuir, na Escócia. Filho de uma família simples, composta pelo pai, David Barrie, pela mãe, Margaret Ogilvy, e seus nove irmãos, sempre esteve próximo ao universo literário. Chamado de Jamie pela mãe, ouvia histórias de R. L. Stevenson – autor de clássicos como *A ilha do tesouro* e *O médico e o monstro* – contadas por ela.

O primeiro evento da vida de Barrie⁵ que supostamente inspirou a criação de Peter Pan pode estar ligado à morte de seu irmão mais velho, David, em um acidente, enquanto patinava no gelo na véspera do aniversário de 10 anos. Na ocasião, Barrie tinha apenas 6 anos e, além da perda do irmão, teve que lidar com os longos períodos de depressão da mãe. Para o conforto de Barrie, pensar na morte do irmão significava interpretá-la como uma possibilidade de se manter eternamente uma criança.

Dessa forma, foram 33 anos até que a maturidade chegasse e as primeiras narrativas sobre Peter tomassem contorno. A primeira aparição de Peter Pan acontece na obra *The Little White Bird* (1902), com a história de Captain W., um ex-soldado rico e sem filhos, que dá início a uma grande amizade com um garotinho de 6 anos, cujo nome era David. O capitão passa a narrativa contando histórias sobre Peter Pan ao menino. Vale ressaltar que o nome dado à criança da história é o

⁴ Trecho da música “Brincar de viver”, de Guilherme Arantes e Jon Lucien, na voz de Maria Bethânia.

⁵ A biografia de James Matthew Barrie aqui apresentada e as informações acerca da obra *Peter e Wendy* têm como referência o livro *J. M. Barrie and the lost boys – the real story behind Peter Pan* (2005), de Andrew Birkin, e o site www.jmbarrie.co.uk, elaborado e constantemente atualizado pelo mesmo autor. Vale destacar que Andrew Birkin, na atualidade, trata-se do maior compilador de dados acerca da historiografia de Barrie e de Peter Pan.

mesmo de seu falecido irmão. De acordo com Corso (2006), David poderia ter servido de inspiração para a criação de Peter Pan, bem como o próprio Captain W. representaria sua própria imagem. Esses são os primeiros indícios de que Barrie marca as narrativas de Peter Pan com sua própria biografia.

O autor passou cinco anos de sua vida na Dumfries Academy e, neste período, além de participar de atividades teatrais, escreve sua primeira peça que lhe trouxe a fama entre seus amigos de escola. Pode-se notar, desde cedo, seu interesse pelo teatro. Num discurso que fez em 11 de dezembro de 1924, ao receber o prêmio *Freedom of Dumfries*, Barrie revela que as brincadeiras com os colegas o inspiraram a criar a personagem Peter Pan:

(...) quando as sombras da noite começaram a cair, certos jovens matemáticos perderam seus triângulos, subiram em paredes e árvores, e se tornaram piratas em uma espécie de Odisseia que, muito tempo depois, tornou-se a peça Peter Pan. Durante as nossas escapadas por certo jardim chamado Dumfries, que é uma terra encantada para mim, foi, certamente, a gênese desse perigoso trabalho (BIRKIN, 2005 [1979], p.8, tradução nossa)⁶.

Ao se tornar adulto, Barrie aproximou-se da família Llewelyn Davies, por quem tinha grande apreço, sobretudo, aos filhos do casal. Barrie os teria conhecido em 1897, em Kensington Gardens, local onde costumava passear com Porhos, o São Bernardo de sua esposa Mary, cachorro que, possivelmente, o inspirou a criar a personagem Naná.

Com o tempo, os breves encontros no parque evoluíram para uma participação efetiva de Barrie no núcleo familiar. A morte do Sr. e da Sra. Llewelyn Davies levou Barrie a se tornar co-guardião dos meninos e a adotá-los extraoficialmente. Barrie, inclusive, falou sobre sua “intromissão” na família Llewelyn Davies:

Nunca houve uma família mais feliz e simples até a chegada de Peter Pan, escreveu Barrie em *Peter Pan e Wendy*. Sem dúvida, ele estava bem ciente de que, ao descrever a família Darling, estava aludindo, com tons de humor perverso, à sua própria intromissão na vida da família Llewelyn Davies, em quem os Darlings deveriam se basear (BIRKIN, 2005 [1979], p.46, tradução nossa)⁷.

⁶ “(...) when the shades of night began to fall, certain young mathematicians shed their triangles, crept up walls and down trees, and became pirates in a sort of Odyssey that was long afterwards to become the play of Peter Pan. For our escapades in a certain Dumfries Garden, which is enchanted land to me, was certainly the genesis of that nefarious work”.

⁷ “There never was a simpler happier family until the coming of Peter Pan”, wrote Barrie in *Peter Pan and Wendy*. Doubtless he was well aware that, in describing the Darling family this, he was alluding,

Logo, a criação de Peter Pan também parece estar intimamente ligada aos laços afetivos que possuía com os irmãos Michael, Jack, Nico, George e Peter. É possível observar no filme *Finding Neverland*⁸ sua aproximação com as crianças Davies, sobretudo, após a morte dos pais dos meninos, assumindo o papel de tutor delas.



FIGURA 1 – J. M. Barrie (sentado) com (a partir da esquerda) George Llewelyn Davies, a duquesa de Sutherland, Peter, Michael e Nico.

Não é possível, sendo assim, atribuir a apenas uma única fonte inspiradora a criação de Peter Pan e suas aventuras. Antes, Barrie parece ter sido atravessado por uma série de situações que o motivou a dar vida ao personagem icônico da literatura mundial.

with shades of perverse humour, to his own intrusion into the lives of the Llewelyn Davies family, on whom the Darlings were to be based”.

⁸ Traduzido como *em busca da Terra do Nunca*, o longa-metragem trata-se de uma biografia semificcional do escritor J. M. Barrie. Foi produzido, em 2004, por Richard N. Gladstein e dirigido por Marc Forster.

“Todas as crianças crescem, exceto uma⁹”: é dessa forma que se inicia a obra *Peter and Wendy*, escrita por James Matthew Barrie. Entretanto, não é a primeira aparição de Peter no repertório de Barrie. O romance *Peter e Wendy* trata-se de um relato fictício do relacionamento de Barrie com George, um dos filhos da família Davies. Barrie deu à personagem o nome do irmão de George – Peter – que, na época, era apenas um bebê. Apesar das biografias acerca de Barrie apontarem que o autor se dedicou a George, sobretudo, para construir Peter Pan, vê-se que, na verdade, é o contato de Barrie com os irmãos Davies que acabou motivando sua inspiração. Em 1928, Barrie escreve uma dedicatória aos irmãos, deixando clara a importância das crianças para composição da personagem:

Imagino que sempre soube que fiz Peter confrontando os cinco [irmãos] violentamente, tal como dois gravetos selvagens, friccionados, produzem uma chama. Às vezes me perguntam quem o Peter é e o que ele é, mas isso é tudo o que ele é: a faísca que recebi de vocês. (BIRKIN, 2005[1979], p.119, tradução nossa)¹⁰.

Em 27 de dezembro de 1904, a história de Peter Pan é encenada pela primeira vez no Duke of York's Theatre, em Londres, com a peça *Peter Pan: or the boy who wouldn't grow up*. Entretanto, o roteiro da peça só foi publicado em 1928, já que Barrie a submete a uma série de intervenções e transformações em virtude das performances realizadas. Embora publicado, Barrie realizou muitas alterações na peça e a versão definitiva da peça teatral só foi concluída em 1937¹¹.

Especula-se que Barrie não estaria seguro quanto ao público-alvo ao qual sua peça se destinaria. Para Ana Maria Machado, uma das tradutoras e adaptadoras da obra para a língua portuguesa, “*Peter Pan* originalmente nunca foi um livro para crianças”¹². A recepção das crianças que assistiram às primeiras encenações foi complicada, pois muitas queriam imitar o voo do personagem principal. A solução encontrada por Barrie foi acrescentar à história o fato de só ser possível voar com o pó de fadas.

⁹ “All children, except one, grow up”.

¹⁰ “I suppose I always knew that I made Peter by rubbing the five of you violently together, as savages with two sticks produce a flame. I am sometimes asked who and what Peter is, but that is all he is, the spark I got from you”.

¹¹ Vale ressaltar que, embora a peça teatral tenha sofrido muitas alterações, a versão do romance, publicada em 1911, permaneceu praticamente invariável desde a publicação.

¹² MACHADO, 1992, p.204. Ana Maria Machado refere-se à primeira aparição da personagem no romance adulto *The little white bird*.

A peça foi encenada nos Estados Unidos, em 1905, e recebida pelos norte-americanos de forma calorosa, tendo em vista que mais de 2 milhões de espectadores assistiram à dramatização ao longo de duas décadas. Somente, então, em 1911, Barrie publicou o romance *Peter and Wendy*, versão mais conhecida da história.

É possível notar, portanto, que a história não representa uma obra homogênea ou única, uma vez que se constitui, ao longo dos séculos XX e XXI, em suas distintas maneiras de produção, encenação e veiculação. Dessa maneira, a obra adquiriu, ao longo de sua história, um caráter transcendente.

Ainda que haja inúmeras variações acerca da obra, existem qualidades que lhe são próprias e que a constituem, o que permite seu reconhecimento enquanto tal. Isso ocorre porque, ao levar em consideração a obra de arte inserida em determinado contexto sociocultural, a tradução para outras línguas, as ilustrações de diferentes artistas, a transposição para distintas edições, ainda há um aspecto ontológico que permite o reconhecimento de sua idealidade.

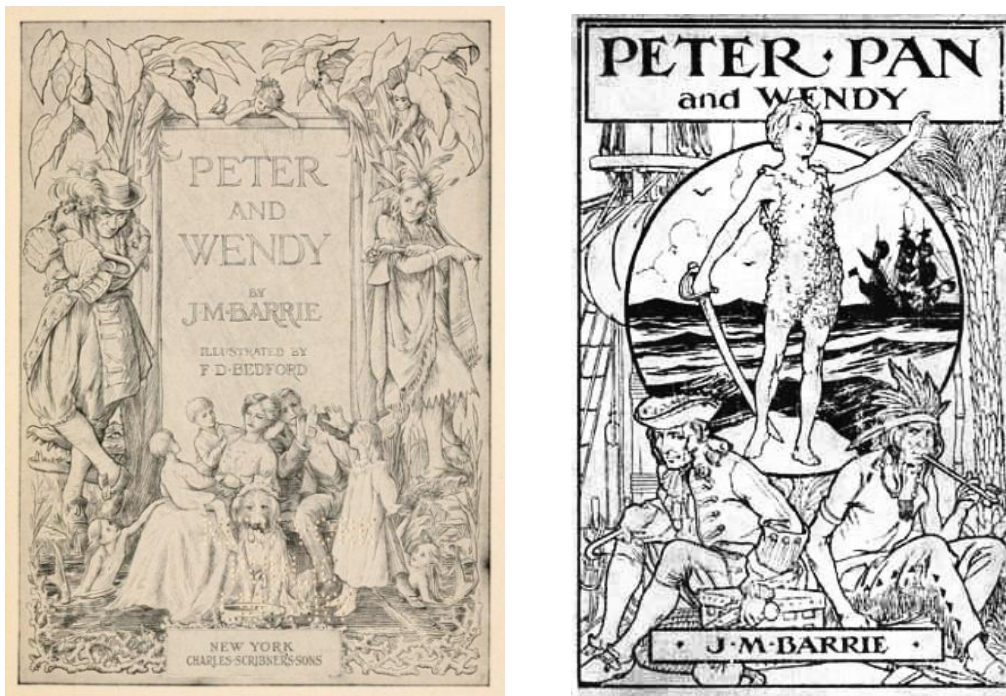


FIGURA 2 – Capas das publicações de 1911 e 1915, respectivamente, ilustradas por F. D. Bedford.

3.2. *Peter e Wendy* e seu horizonte axiológico: a emergência da classe média no mundo burguês

Um enunciado sempre se encontrará com os discursos de outros, não importa por quais caminhos ele percorra, posto que toda palavra dialoga com outras palavras e se constitui a partir delas. O princípio dialógico estabelece que as relações construídas entre enunciados podem ser contratuais ou polêmicas. Isso significa dizer que podem acolher os discursos produzidos pelo enunciado do outro ou, ainda, assumir uma postura de oposição a ele. Nas palavras de Bakhtin,

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (...): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (...) Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.297).

A ideia de dialogismo proposta por Bakhtin incorpora outras vozes num enunciado, seja por meio da citação, a qual afirmou ser o discurso objetivado, ou através do discurso bivocal, no qual o texto tomado como referência daquele que produz o enunciado se confundem e se interpenetram. Por isso, para o filósofo russo, todo enunciado é dialógico na medida em que se constitui por inúmeras vozes sociais.

Ao levar em consideração uma obra literária, embora cada produção seja individual e singular, faz-se necessário situar contextualmente seu enunciador, uma vez que “a palavra atua como expressão de certa posição valorativa do homem individual (...) como abreviatura do enunciado” (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.294). O contexto social no qual o ser humano vive e do qual se constitui fará com que seja influenciado por enunciados de autoridade que exercerão influência sobre sua produção literária. Isso significa afirmar que a repercussão de ideias basilares de um determinado contexto serão construídas a partir das experiências discursivas individuais. Assim, se todo enunciado é dialógico, com o clássico da literatura universal *Peter e Wendy*¹³ também não vai ser diferente. Logo, é extremamente relevante mergulhar no contexto histórico de produção da referida obra, a fim de

¹³ Este trabalho utiliza a versão *Peter e Wendy*, da Editora L&PM, traduzido por Rodrigo Breunig e publicado em 2010.

escutar e fazer emergir as vozes que provocam as ressonâncias do romance em estudo.

O texto integral da obra *Peter e Wendy* é organizado em dezessete capítulos. A história narra que Peter Pan tinha o hábito de visitar a janela da família Darling para ouvir as histórias que a mãe contava a seus três filhos: Wendy, João e Miguel. Depois, Peter partia à Terra do Nunca para contá-las aos Meninos Perdidos¹⁴.

Ao perder sua sombra numa das noites, o menino precisa retornar para recuperá-la. Wendy, ao acordar com o choro de Peter, é convidada por ele a conhecer a Terra do Nunca, a fim de se tornar a mãe dos Meninos Perdidos e contar histórias para eles. A menina aceita, com a condição de que levasse seus irmãos. Peter, então, ensina-os a voar e os transporta à ilha da fantasia. Lá, conhecem os habitantes fantásticos e Wendy passa a cuidar dos Meninos Perdidos, assumindo o papel de mãe deles. As crianças Darling vivem inúmeras aventuras, como o rapto da índia Lírio Selvagem na Lagoa das Sereias, o enftretamento a piratas e os conflitos com Capitão Gancho.

Embora encantada com as aventuras e com o carinho que recebia de todos – com exceção de Sininho –, Wendy decide retornar à Inglaterra. Após uma série de dificuldades, Peter duela com Capitão Gancho, vencendo-o. Dessa maneira, guia as crianças de volta ao lar. Os Meninos Perdidos ficam em Londres e são adotados pela família Darling. Todavia, Peter Pan prefere retornar à Terra do Nunca, diante da promessa de visitar Wendy. A narrativa termina com a volta de Peter Pan, que se depara com Wendy adulta. Tal como fizera com a mãe, Peter leva a filha de Wendy, Jane, para se aventurar na Terra do Nunca. Muitos anos depois, é a vez de Margareth, neta de Wendy, conhecer o menino.

Tradicionalmente, Peter Pan é conhecido como um menino que, aparentemente, recusa-se a crescer e permanece aprisionado na Terra do Nunca. As versões produzidas das histórias de Peter – sobretudo as cinematográficas – acabam por

¹⁴ Os Meninos Perdidos são garotos órfãos que vivem na Terra do Nunca, após terem caído dos seus carrinhos de bebê e não terem sido procurados por seus pais. O grupo é formado apenas por meninos porque, de acordo com Peter Pan, as meninas são mais espertas que os meninos e, portanto, não caem dos carrinhos.

produzir inúmeras caracterizações acerca da personagem. Apesar de ter um arqui-inimigo, o Capitão Gancho, com quem disputava o poder pela Terra do Nunca, por alguma razão, Peter sentia-se seguro e dono da situação, ao enfrentar seu maior rival, ora com traquejo e inocência, ora com frieza e arrogância. Por sentir-se tão seguro e em um lugar tão familiar, Peter almejava não crescer e não sair da Terra do Nunca.

É justamente nesse ponto que reside a magia que provoca o encanto pela história de Peter Pan, o menino que não queria crescer. Por que Peter Pan não quer crescer? Não querer crescer reside no campo da possibilidade; Peter teria uma escolha. Porém, o protagonista vive na Terra do Nunca. E “nunca” é a ausência de possibilidade. A pergunta correta não seria, portanto, por que Peter Pan não consegue crescer?

Para conseguir mergulhar numa análise dialógica da obra em questão, faz-se necessário contextualizá-la. *Peter e Wendy* foi produzida no início do século XX, na Inglaterra. De acordo com o historiador Eric Hobsbawm, em *A Era dos Impérios* (2016), o mundo ocidental, a partir da metade do século XIX, segue os modelos impostos pela Europa Ocidental, sobretudo, pela França e Inglaterra. Após as revoluções de 1848, a Europa empreende-se no processo de expansão da economia capitalista e estabelece modelos para a construção de uma nova era.

No que tange aos aspectos econômicos, o surgimento da “classe média” transfere, paulatinamente, o prestígio social assentado na austeridade ostentatória e na perspectiva da burguesia ociosa e da aristocracia, em direção a uma perspectiva de riqueza acumulatória justificada por meio do uso racional e utilitário que dela se faça. Por isso, o aumento do número daqueles que pertenciam ou aspiravam ao pertencimento à burguesia – a classe média – acabou por definir um estilo de vida essencialmente doméstico que, para garantir a poupança, necessitava manter todos os seus membros juntos.

Como burguesia e classe média, Hobsbawm define que as “classes médias” consistiam “essencialmente em famílias no processo de elevar-se socialmente”, e a burguesia, em pessoas que “haviam” chegado – seja no ponto mais alto ou em algum platô convencionalmente definido (HOBSBAWM, 2016, p.269).

Nesse aspecto, a classe média buscava enquadrar-se em padrões de comportamento e moralidade a fim de que pudesse conseguir ascensão social e atingir o *status* burguês. Tal aspiração compreendia um projeto que envolvia, principalmente, o âmbito doméstico. O lar era encarado como o refúgio do universo burguês e da “classe média”, posto que, na intimidade familiar, os dilemas e as contradições da sociedade poderiam ser contestados e, até mesmo, artificialmente, abolidos.

Pode-se observar a existência de uma cadeia de simulacros entre aristocracia, burguesia e classe média: a primeira, busca manter a aparência de uma antiga opulência; a segunda imita os gestos e os gostos da primeira a fim de manter a suntuosidade de sua riqueza e de recente poder; e, por fim, a classe média, empreende o modo de ser do burguês, na tentativa de se distanciar das classes sociais mais baixas – essencialmente, a operária – e, por conseguinte, romper com qualquer forma de desprestígio social. Nas palavras do historiador:

Estabelecer critérios identificáveis era, portanto, urgente para os então membros, reais ou virtuais, da burguesia ou da classe média e particularmente para aqueles cujo dinheiro, por si só, não seria suficiente para a compra de um *status* seguro de respeito e privilégio para si e para sua descendência (HOBSBAWN, 2016, p.270).

Embora fosse uma sociedade democrática, a mobilidade social não era uma conquista fácil, uma vez que a alta burguesia fazia questão de cristalizar seu *status* social e econômico. Dentro das camadas médias era possível perceber algum tipo de alteração de acordo com grau de instrução, propriedade e ligações sociais, tais como relações de casamento endossadas por meio de dotes.

A construção social da família se mostrava contraditória. Por um lado, havia uma estrutura econômica baseada na livre iniciativa individual e suposta igualdade de direitos e, de outro, valores morais ainda assentados na aristocracia patriarcal e de hierárquica dependência pessoal, em que homem e mulher, respectivamente, como

marido/pai/provedor e esposa/mulher/administradora do lar, possuíam papéis sociais bem definidos. A própria casa burguesa – e, conseqüentemente, imitada pela classe média – evidenciava seu modelo de vida: acúmulo exagerado de objetos que indicassem riqueza e *status*. Em meio aos rituais domésticos, a família da classe média podia manter a fantasia de uma vida alegre e harmoniosa, sacramentando o ideal de vida burguês.

Com a Revolução Industrial, a burguesia fabril e a classe média em ascensão como classes sociais, era importante incentivar as instituições a trabalharem em favor desse novo projeto de sociedade. Investe-se em medidas de diminuição da mortalidade infantil (HOBBSAWN, 2016, p.301), por meio de vacinação e medidas de práticas de higiene em relação à criança. Inclusive, com a solidificação dos costumes da sociedade burguesa, a evolução da concepção de infância proporciona investimentos na criação de objetos metodológicos – e mercadológicos – voltados às crianças (ARIÉS, 2006, p.25), como livros e brinquedos.

Para este estudo é importante, também, destacar a construção da infância e o papel que a leitura exerce sobre ela. De acordo com Coelho (1991), ao longo do século XVII, na França, começam a surgir obras caracterizadas como literatura infantil. A publicação de *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, conhecido posteriormente como *Contos da Mamãe Ganso*, marca o olhar da produção literária voltado para o público infantil. Na Inglaterra, simultaneamente, também ocorre a expansão do mercado editorial voltado para esse tipo de leitor.

Nesse contexto, o gênero fantástico passa a ser adotado por escritores como Lewis Carrol, com *Alice no país das maravilhas* (1863), Lyman Frank Baum, com *O mágico de Oz* (1900) e o próprio James Barrie, com *Peter Pan e Wendy* (1911). É interessante perceber como as referidas obras apresentam características semelhantes. As protagonistas das histórias são crianças que, ao longo das aventuras, são caracterizadas de maneiras estereotipadas, já que todas vivem eventos modelares de aprendizagem, o que sugere uma função de transmitir virtudes, padrões de comportamento e sentimentos ao público-alvo que, embora sejam constituídos por elementos fantásticos, sugestionam respeito à família, importância da educação, necessidade de se encaixar em padrões de

comportamento socialmente estabelecidos, senso de responsabilidade e de ajuda ao próximo.

Especificamente, em *Peter e Wendy*, Barrie faz uma pormenorizada descrição da sociedade e da família inglesa típicas de sua época, revelando valores sociais calcados no patriarcalismo e repleta de costumes cortesões. É possível afirmar, portanto, que a composição da obra foi extremamente circunscrita pelo contexto histórico e cultural em que foi escrita, revelando em sua narrativa as características de época de seu período, fatos da própria vida do autor e das obras referências da construção de sua identidade literária. É sobre essas questões que este trabalho se debruçará daqui em diante.

4. E QUE COMECE A AVENTURA!

*A lua prateada se escondeu
E o sol dourado apareceu
Amanheceu um lindo dia
Cheirando a alegria
Pois eu sonhei
E acordei pensando nela¹⁵*

4.1. Relações entre Linguagem e Literatura

As concepções teóricas mais atuais no que dizem respeito aos fenômenos linguísticos têm como ponto central a relação entre a linguagem e os indivíduos encarados como seres constituídos nos diálogos sociais. A origem de tais formulações localiza-se no início do século XX, quando Ferdinand Saussure propôs os estudos da linguagem a partir de um entendimento estrutural do código linguístico, no qual a língua seria analisada como código social estático. O linguista não concebia a língua como um complexo mecanismo de interação social.

As possíveis limitações da perspectiva saussuriana serviram de base para o desenvolvimento de uma nova concepção científica no campo da Linguística em que se idealiza o ser humano como sujeito social e que, conseqüentemente, se realiza através da linguagem, encarada como prática discursiva de uma coletividade heterogênea e multifacetada. A esse respeito, Bakhtin e Volochínov, em *Marxismo em Filosofia da Linguagem* (2014[1929]), estabelecem uma crítica à concepção de língua proposta por Saussure, ao afirmarem que

o indivíduo recebe da comunidade linguística um sistema já constituído. E qualquer mudança no interior deste sistema ultrapassa os limites de sua consciência individual. O ato individual de emissão de todo e qualquer som só se torna ato linguístico na medida em que se ligue a um sistema linguístico imutável (...) e peremptório para o indivíduo. (...) [As leis que governam este sistema interno] são puramente *imanescentes e específicas*, irreduzíveis a leis ideológicas, artísticas ou a quaisquer outras (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014[1929], p.81, grifo dos autores).

¹⁵ Trecho da música “A minha menina”, de Jorge Ben Jor, na interpretação de Mutantes.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva estruturalista da língua. Tal como o estruturalismo linguístico, o literário configura-se numa ótica reducionista no que concerne ao estudo e à compreensão da linguagem, uma vez que se baseia na suposta linearidade entre significante e significado. Para Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura – uma introdução* (1997), o estruturalismo compreendia que o estudo da literatura deveria nortear-se a partir de pressupostos objetivos e rejeitar qualquer intervenção de aspectos axiológicos, uma vez que a arte literária trata-se de uma estrutura verbal autônoma, cujo funcionamento ocorre de maneira sistemática. Dessa forma, por se tratar de um sistema autônomo, deveria isolar-se de qualquer interferência externa, a fim de não trazer prejuízos às categorias de análise. Em suas palavras, “o sistema deve também expulsar qualquer história que não seja a literária: as obras literárias são feitas de outras obras literárias, e não de qualquer material estranho ao próprio sistema literário” (EAGLETON, 1997, p. 127). Entretanto, há que se levar em consideração que a linguagem, na concepção bakhtiniana, não se reduz à relação estagnada entre emissor e receptor, que compartilham um código linguístico homogêneo e imutável.

Dessa maneira, Bakhtin e o Círculo construíram uma teoria da linguagem que passava a compreender o indivíduo como sujeito social, constituído pelas interações verbais. A linguagem, portanto, traria consigo o discurso, instrumento fundamental para compreender as ações transformadoras da sociedade. Nas palavras de Volochínov, em *A construção da enunciação* (2013[1930]), “a linguagem (...) é o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou” (VOLOCHÍNOV, 2013[1930], p.141, grifo do autor).

Volochínov, ainda, em *A palavra na vida e a palavra na poesia* (2013[1930]), estabelece uma crítica acerca da concepção de arte – inclusive, da literatura – que leva em consideração apenas seus aspectos imanentes e estéticos, desconsiderando a possibilidade de aplicação de categorias sociológicas. Para o filósofo, toda manifestação artística é sociológica, ainda que sua estrutura flutuante e complexa possa ser submetida a diversas propostas de análise. Em suas palavras,

A arte é também eminentemente social. O meio social extra-artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna. Na arte, o que não é alheio atua sobre o alheio, e uma formação social influencia a outra. O *estético* (...) [é] *tão somente uma variedade do social*; portanto, a teoria da arte não pode ser senão uma *sociologia da arte*. não lhe sobra nenhum trabalho “imane[n]te” (VOLOCHÍNOV, 2013[1930], p.74, grifo do autor).

Em sua proposta de análise sociológica à teoria da arte, Volochínov sugere afastar-se de duas formulações: a fetichização¹⁶ de uma obra de arte enquanto objeto e do estudo limitado à psique do criador ou bem-estar do contemplador. O teórico afirma que a primeira limita o campo de visão do investigador à própria obra de arte, criando expectativas em relação à sua suposta imanência. A segunda acarretaria a substituição da própria arte pelas vivências do ouvinte ou do artista. A obra artística – sobretudo, a poética – de acordo com Volochínov, trata-se de matéria verbal, ou seja, constituída pela palavra. Vale destacar que sua concepção de palavra perpassa o fenômeno de comunicação cultural e, por conseguinte, não pode ser compreendida independentemente da situação social a qual está ligada.

Isso porque uma obra artística, concebida fora da comunicação social, reduz-se a um objeto físico ou, ainda, a um mero exercício linguístico. Todavia, para Volochínov, a obra se faz artística no processo de interação entre o criador e o ouvinte como situação fundamental no acontecimento desta interação. Para o pensador,

o traço característico da interação estética é justamente o fato de se realizar plenamente na criação da obra e nas suas constantes recriações mediante a contemplação criativa conjunta, e não necessita de nenhuma outra objetificação (VOLOCHÍNOV, 2013[1930], p.76-77).

¹⁶ Em 1867, em sua obra *O Capital*, Karl Marx propõe o conceito de fetichismo da mercadoria. Para o pensador, na sociedade capitalista, a mercadoria possui um aspecto misterioso que provoca o ocultamento das características sociais do trabalho. Isso acontece porque o valor de troca da mercadoria não se relaciona à quantidade de trabalho materializado no produto, antes, passa a adquirir um valor hipotético, que não pode ser mensurado e que não se parece com algo produzido na perspectiva da esfera humana. O produto, desta forma, passa a exercer certa autonomia, como se pudesse determinar a vontade de quem o produz. Em outras palavras, de fato, é como se a mercadoria produzisse um efeito de feitiço sobre os indivíduos. Nas palavras de Marx, “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (...) Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria (...). Chamo isto de fetichismo” (MARX, 1989[1867], p.81). Ao pensar na arte como produto humano, na perspectiva de Marx, a cultura também acaba se tornando uma mercadoria que, na ótica capitalista, precisa ser vendida em larga escala, o que a torna objeto de comércio. Portanto, observa-se uma tendência em condicionar o objeto estético – e, conseqüentemente, o gosto por ele – em mercadoria cultural, reduzindo sua produção e contemplação ao mero entretenimento.

Há que se levantar, ainda, uma reflexão: diante de um cenário tão complexo acerca dos estudos linguísticos, qual seria o intercâmbio entre a arte literária e a ciência da linguagem? Levando em conta o fato de que existem estudos, tais como os propostos pelo Círculo de Bakhtin, que pretendem superar as relações dicotômicas no que diz respeito à concepção de língua e linguagem, torna-se possível – e relevante – discutir as relações discursivas presentes no texto literário, considerando os fatores objetivos – contemplando a linguagem como matéria constituinte do texto – e subjetivos – que dizem respeito aos discursos e suas ideologias.

Embora a crítica literária e os estudos linguísticos, numa perspectiva mais tradicional, sejam áreas de conhecimento divorciadas no debate acadêmico, faz-se necessário propor uma conciliação a fim de que haja uma construção teórica que abranja as complexas relações sociais intermediadas pela linguagem. Igualmente, que se pense o texto literário como instrumento de propagação de discursos que refletem numa realidade imediata da sociedade, já que a possibilidade de propagação de ideias, ao se confrontar com uma realidade adversa, parece ser expandida diante do subterfúgio da arte literária.

Diante do exposto, a partir de um texto literário é possível reconhecer como a linguagem se torna mecanismo de disseminação de ideologias – explícitas ou implícitas – em discursos literários. A palavra escrita – e literária –, encarada como matéria linguística, torna-se o viés capaz de estabelecer relações dialógicas cuja gênese encontra-se no plano abstrato das ideias, mas associam-se intimamente à configuração da realidade. Em outras palavras, compreender o lugar de enunciação de uma obra a partir da compreensão do seu contexto de produção permite levantar as possíveis ressonâncias que o enredo pode estabelecer com as condições sócio-históricas que garantem sua discursividade.

4.2. Aspectos da estilística do romance

O Círculo de Bakhtin parte da premissa de que a linguagem se constitui na inter-relação humana como conjunto de discursos plurais que representam as diferentes óticas sociais. No emaranhado duelo de vozes existentes na sociedade, percebe-se como os sujeitos posicionam os discursos alheios numa mesma arena de debate,

posto que “o discurso surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica com o discurso do outro no objeto. *A concepção de seu objeto pelo discurso é dialógica*” (BAKHTIN, 2015e[1930], p.52, grifo do autor).

Em *Teoria do romance I: a estilística*, Bakhtin apresenta uma proposta de construção linguística erigida no princípio da alteridade. Uma vez que é necessariamente ideológica, a linguagem torna-se instrumento de diversos discursos que se cruzam e, por conseguinte, se hibridizam. Dessa forma, a relação entre o “eu” e o “outro” desenrola-se por meio de trocas e influências recíprocas e bilaterais, nas quais os discursos que carregam as ideologias são apropriados, revelando a necessidade que os sujeitos têm de retornar ao outro para construir seus próprios enunciados. Em outras palavras, todo discurso espera uma resposta e não pode ignorar a influência do discurso responsivo antecipável. Todo discurso é determinado pelo ainda não dito e, ao mesmo tempo, forçado e antecipado pelo discurso responsivo. De acordo com Bakhtin, “a interpretação responsiva é uma força essencial que participa da formação do discurso, sendo ainda uma interpretação ativa, sentida pelo discurso como resistência ou apoio que o enriquecem” (BAKHTIN, 2015e[1930], p.52).

Dessa forma, por meio da concepção dialógica da linguagem, pressupõe-se a ideia de que os interlocutores dialogam através de seus discursos. Nesse sentido, Bakhtin apresenta o conceito de heterodiscursividade¹⁷, que tem como princípio a condição humana de que o sujeito nunca se encontra sozinho no ato do discursivo e, por sua vez, a constatação de que o sujeito precisa do discurso do outro para construir seu próprio discurso, seja para endossá-lo ou refutá-lo. Destarte, a palavra – constituída pelas ideologias e, igualmente, constituinte delas – sempre será basilar no que diz respeito à constituição dialógica, seja de caráter cotidiano ou artístico.

Ao guiar-se pela concepção da impossibilidade de deslocar o sujeito no que se refere à sua natureza constitutiva e constituinte de discursos, a dimensão teórica proposta por Bakhtin toca o texto literário, ao oferecer um novo horizonte sobre a

¹⁷ Neste trabalho, optou-se por utilizar o conceito de *heterodiscursividade* no lugar de *plurilinguismo*, de acordo com a tradução de Paulo Bezerra para a edição de *Teoria do romance I: a estilística*, publicada pela editora 34 em 2015.

escrita artística da palavra. Um dos primeiros aspectos – inclusive, fundamentais no que tange à teoria acerca do texto literário – é o rompimento com a perspectiva estruturalista que separava a palavra do sujeito que a produz.

Partindo da ideia de que há uma ligação intrínseca entre autores e obras ou, em outras palavras, entre os indivíduos e os discursos que circulam na interação social, Bakhtin rejeita a premissa de que o texto é imanente. O filósofo se direciona à perspectiva de que o texto literário – sobretudo, em prosa – estabelece elos com a realidade social. Dessa maneira, os estudos bakhtinianos possibilitam a interseção entre as relações dialógicas e os discursos no texto literário, em especial, um gênero em eclosão: o romance. De acordo com Bakhtin,

A orientação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário, seu peculiar potencial de *prosas literárias*, que encontrou sua expressão mais plena e profunda no romance (BAKHTIN, 2015e[1930], p. 47, grifo do autor).

Como é possível perceber, o romance foi encarado por Bakhtin como o gênero literário mais eficiente no que tange à demonstração de conflitos sociais que, por sua vez, são explicitados nos discursos enunciados pelo narrador e pelas personagens apresentadas num texto literário.

Portanto, ao pensar a questão do romance, para Bakhtin, faz-se necessário levar em consideração, em primeiro lugar, o conceito de heterodiscurso. Para o filósofo russo, o heterodiscurso trata-se da estratificação interna de uma língua nacional, que abarca toda a diversidade de vozes e discursos que povoam a vida social. Isso quer dizer que se refere a um universo discursivo em que emergem formas de compreensão verbalizada acerca de horizontes semânticos e axiológicos. De acordo com Bezerra, no prefácio à obra bakhtiniana *Teoria do romance I: a estilística* (2015e[1930]),

segundo a concepção de Bakhtin, os discursos do autor, dos gêneros e intercalados e dos heróis são apenas unidades basilares de composição através dos quais o heterodiscurso se introduz no romance e o faz representar não apenas o homem e sua vida, mas, essencialmente, o homem falante e vida que fala pelo heterodiscurso (BEZERRA, 2015, p.13).

É justamente o heterodiscurso social que propicia as divergências sociais, impulsionando a natureza dialógica como força geradora da forma romanesca e, aliada à dissonância individual como produto da subjetividade criadora, consolida a particularidade do gênero romanesco.

Bakhtin, ao abordar a questão do romance como gênero, parte do pressuposto de que é necessário romper com a perspectiva formalista acerca do estudo do discurso literário, uma vez que, para o autor, forma e conteúdo são indissociáveis no que concerne o discurso literário encarado como fenômeno social. Para o filósofo, a estilística distancia-se da vida social ao encarar a palavra de forma abstrata e, ainda, a serviço da maestria individual do escritor. Portanto, é proposta uma concepção de estilística em que o romance seja compreendido como “um todo verbalizado, (...) um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015e[1930], p.27).

A prosa romanesca para Bakhtin – apresentada como gênero do discurso – acumula diferentes formas axiológicas de visão de mundo, em que sentidos explicitam o caráter de uma sociedade e de uma época e seu devir, ou vir-a-ser. Dessa forma, o romance é um gênero que se define exatamente por ser plural quanto às possibilidades estilísticas e de linguagem e, sobretudo, por ter uma perspectiva de inconclusibilidade marcante.

Para Bakhtin, as categorias basilares da estilística estão relacionadas ao discurso ideológico e, conseqüentemente, é nele que se encontram suas forças e, igualmente, suas limitações. Tais aspectos são formulados a partir das forças históricas da formação verboideológica de determinados grupos sociais, tendo em vista que “a categoria de língua única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e centralização linguística, uma expressão das *forças centrípetas* da língua” (BAKHTIN, 2015e[1930], p.39, grifo do autor).

Dessa maneira, a língua única e comum não atua a partir de um sistema de normas linguísticas, tal como pretendia a perspectiva linguística de Saussure. Antes, as forças criadoras da vida da língua unificam e centralizam o pensamento verboideológico, originando um núcleo linguístico forte e estável da língua literária

reconhecida como oficial. Consequentemente, tenta proteger a língua formada da pressão do heterodiscurso. Entretanto, ao lado das forças centrípetas há também a atuação das forças centrífugas da língua, que permite o desenvolvimento da descentralização e a separação. O romance representa, por excelência, o gênero do discurso que abarca a tensão entre essas duas forças, uma vez que “*o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras*” (BAKHTIN, 2015e[1930], p.42, grifo do autor). Portanto, o romance atua como enunciado vivo ou, ainda, mecanismo de resistência por abarcar toda a perspectiva de constituição do heterodiscurso.

O enunciado vivo, ao surgir num determinado contexto histórico e social, liga-se às nuances dialógicas circunscritas na consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação e, por sua vez, torna-se participante ativo do diálogo social. É nesse aspecto, de acordo com Bakhtin, que se configura a construção estilística. Nas palavras do filósofo,

O discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções de outro, entrando em assonância e dissonância com os seus diferentes elementos, pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado (BAKHTIN, 2015e[1930], p.50).

Ao abordar o romance, em *Questões de literatura e estética* (1988[1975]), Bakhtin afirma que o romance trata-se de um gênero vivo e acessível a inovações, uma vez que abrange todas as representações culturais de maneira atemporal. Dessa forma, o pensador concebe o gênero romanesco distante da visão de um objeto estético esgotado. Antes, afirma que o inacabamento de sua estrutura é o que garante o surgimento de novas formas e, conseqüentemente, sua perene atualização.

Vale ressaltar que o processo histórico de formação do romance como gênero em ascensão remete a um contexto bastante confuso, tendo em vista que a nova forma de prosa é reflexo de uma demanda social que se direcionava a práticas sociais individualistas. Localizado no século XVIII, o romance, de acordo com Adorno, em *Notas de literatura I* (2003), é o gênero da era burguesa por excelência, fruto das transformações sociais, políticas e econômicas advindas da Revolução Industrial, da consolidação do sistema capitalista e da ascensão da burguesia. Em outras

palavras, o romance funda-se no modo de expressão da modernidade problemática e, igualmente, como manifestação da contingência de sentido.

É desse terreno que emerge um intercâmbio entre língua, literatura e sociedade, posto que, para Bakhtin, é possível encontrar, no romance, as vozes que ressoam na sociedade. Dessa maneira, o pensador consegue conciliar Linguística e Literatura na mesma perspectiva de análise. A ligação entre elementos estéticos e sociopolíticos, no pensamento de Bakhtin e do Círculo, desenvolveu-se de forma a não desagregar os usos da linguagem – inclusive, o literário – das práticas discursivas que circulam na realidade social.

4.3. O heterodiscurso em *Peter e Wendy*

As aventuras de *Peter e Wendy* atravessaram gerações e o garoto que, supostamente, não quer crescer conquistou o seu lugar no imaginário popular. Tradicionalmente, algumas interpretações são feitas a respeito da narrativa, a saber, de que Peter Pan não cresce e escolhe viver eternamente num mundo de magia: a Terra do Nunca. O enredo se desenrola, portanto, na convergência entre o real e o fantástico, na medida em que Peter transita entre essas duas perspectivas.

Por um lado, há as personagens verossimilhantes – Sr. e Sra. Darling, bem como Wendy e seus irmãos – e, por outro, as referências mágicas – Sininho, Capitão Gancho e os demais elementos presentes na obra. A Terra do Nunca pode ser caracterizada como parte da visão infantil, visto que se trata de um lugar que pertence às crianças, sem a supervisão de adultos, em que é possível tornar as fantasias reais. Peter, bem como os Meninos Perdidos – crianças que compõem o seu grupo na Terra do Nunca – se negam a crescer e a perder as características que os remetem à infância.

Entretanto, o objetivo deste trabalho é justamente mostrar que essa não é a única possibilidade de interpretação de uma obra clássica da literatura universal. Ao levar em consideração a concepção dialógica proposta por Bakhtin e o Círculo, é possível pensar que a leitura de um texto se abre para múltiplas possibilidades de significação. Essas novas atribuições de sentido à história de Peter Pan tornam-se,

portanto, o foco deste estudo, a fim de refletir acerca dos aspectos em que o não dito transcende a materialidade do texto.

Em relação à obra, em primeiro lugar, é importante levar em consideração o contexto de produção. No final do século XIX, a Inglaterra passava por um momento próspero advindo dos ganhos obtidos com a propagação do empreendimento colonial do imperialismo no exterior, bem como do ápice da Revolução Industrial. Tal avanço permitiu o desenvolvimento de uma camada social média e ilustrada. É neste contexto histórico que se insere a obra *Peter e Wendy*.

É possível observar, no romance, a presença de ideologias que são enunciadas pela voz de muitos personagens os quais representam significativamente a sociedade na qual Barrie viveu. Por isso, torna-se relevante investigar a existência do discurso alheio em trechos da obra supracitada, já que as distinções ideológicas indicam que o autor usa as falas dos personagens e do narrador para refratar seu pensamento.

Diante do exposto, postula-se que o caráter de heterodiscursividade na obra *Peter e Wendy* é apresentado desde o início do enredo. A multiplicidade de personagens – alguns construídos como arquétipos sociais – se coaduna, evidenciando uma espécie de antítese às ideias do protagonista o qual se configura como um herói.

A narrativa é introduzida com a seguinte frase: “Todas as crianças crescem, exceto uma” (BARRIE, 2011, p.9). Entretanto, a personagem Peter Pan ainda não aparece; antes, o narrador apresenta Wendy, a menina que acompanhará Peter em grande parte de suas aventuras na Terra do Nunca. Nesse instante, é apresentada a primeira antítese da obra: a dualidade entre crescer e não crescer.

Acho que Wendy devia estar mais graciosa do que nunca, pois a sra. Darling levou a mão ao coração e exclamou:

– Ah, bem que você poderia ficar assim para sempre!

Isso foi tudo o que houve entre elas em torno do assunto, mas dali em diante, **Wendy soube que iria crescer**. Todo mundo sabe, depois de fazer dois anos. **Dois é o começo do fim** (BARRIE, 2011[1911], p.9, grifo nosso).

Nota-se que, nos três primeiros parágrafos da narrativa, o narrador deixa claro que o crescimento das crianças é algo inerente ao ser humano e que não necessita de grandes explicações. Isso acontece por ser algo aparentemente óbvio, tendo em

vista que os indivíduos, literalmente, crescem e se tornam adultos. Ainda, na perspectiva do narrador, nascer, crescer e tornar-se adulto é o processo natural de todo ser humano, como se todos estivessem fadados a passar por esse processo. O início da vida, pois, é visto como seu fim.

Em consonância com a historicidade da época, a família Darling pode ser considerada um exemplar da família de classe média que buscava se inserir nos padrões sociais pré-estabelecidos. Hobsbawm, em *A era dos impérios* (2016), contextualiza a formação de um novo modelo familiar assentado no surgimento da classe média que buscava encaixar-se em construções ideais burguesas ao distanciar-se do modo de vida do proletariado. Nas palavras do historiador,

nas cidades, sem dúvida, [as pessoas] eram estimuladas pelo desejo de um padrão de vida mais alto, particularmente entre as classes médias baixas que se multiplicavam e cujos membros não se podiam permitir ao mesmo tempo a despesa decorrente de uma grande ninhada de criancinhas e o acesso a uma oferta maior de bens de consumo e serviços, agora disponíveis (...) (HOBSBAWM, 2016, p.167).

Tal perspectiva pode ser observada em *Peter e Wendy* no trecho em que o narrador descreve a organização do núcleo familiar da história e a postura que os pais tiveram diante do nascimento de Wendy, importante personagem para construção do enredo:

O sr. Darling costumava gabar-se com Wendy, dizendo que **a mãe dela não apenas o amava, mas também o respeitava**. Ele era um desses sujeitos profundos, que **sabem de tudo sobre fundos e ações** (...). A sra. Darling casou-se de branco e, no começo, anotava direitinho todas as despesas da casa (...). Durante uma ou duas semanas depois que Wendy chegou, **foi difícil saber se eles iam poder ficar com ela e sustentá-la**, porque era mais uma boca para comer (BARRIE, 2011[1911], p.9-10, grifo nosso).

Em primeiro lugar, é possível perceber que o Sr. Darling representa o arquétipo patriarcal e provedor familiar, uma vez que conquista o respeito da Sra. Darling. A ideia de respeito, neste contexto, está atrelada à submissão da figura da mulher em relação ao marido. Ainda, Sr. Darling pode ser caracterizado como típico representante da classe média, já que busca a manutenção de um *status* social que poderia ser obtido por meio da situação econômica, além de entender tudo sobre “fundos e ações”.

Igualmente, é possível perceber que a postura revela uma preocupação excessiva com o fator financeiro em detrimento das questões afetivas que permeiam o nascimento de um filho, uma vez que especulam sobre a possibilidade de sustento da filha. A questão da natalidade, para a classe média dos séculos XIX e XX, era um fator que precisava ser pensado com muito cuidado. A invenção da infância afastou as crianças do trabalho. A tentativa de ascender socialmente envolvia, por exemplo, destinar parte do orçamento familiar à educação dos filhos, já que “o principal indicador de pertencimento de classe crescentemente veio a ser, e ficou sendo, a educação formal” (HOBSBAWM, 2016, p.271). Portanto, as famílias, gradativamente, tornam-se menos numerosas, posto que filhos tornam-se sinônimos de despesa.

Nos dois primeiros capítulos – *Peter aparece* e *A sombra* – o narrador propõe-se a descrever como era a estrutura familiar dos Darling, evidenciando características típicas do estrato social classe média. Para tal, se espelhavam nos moldes burgueses. A segregação residencial, por exemplo, era uma forma da “classe média” conseguir se destacar dos agrupamentos sociais inferiores. Na narrativa, a Sra. Darling, diante da perda da sombra de Peter Pan, consegue capturá-la no quarto das crianças. Na expectativa de que o garoto retornasse para buscá-la, resolve pendurá-la na janela:

Ela o pendurou [o vulto] para fora da janela, **querendo dizer**: “O garoto sem dúvida vai voltar para recuperar sua sombra; vamos deixá-la aqui, ele pode pegá-la com facilidade e as crianças não serão perturbadas”.
Infelizmente, porém, a sra. Darling não quis deixá-la ali na janela; parecia roupa pendurada para secar, e **destoava muito do estilo da casa** (BARRIE, 2011[1911], p.19, grifo nosso).

Ao pensar em pendurar o vulto na janela e chegar à conclusão de que “destoava muito do estilo da casa”, pode-se observar a rivalidade existente entre as classes sociais, bem como é revelado o desejo de se aproximar de um padrão burguês. Roupas penduradas na janela eram características de casas do subúrbio, remetendo a um padrão de vida de grupos menos abastados.

Ainda, no referido trecho, faz-se necessário ressaltar que, embora seja utilizado o discurso direto marcado pelas aspas, a expressão “querendo dizer” mostra que o narrador é onisciente, tendo em vista que sabe o que a Sra. Darling pretende afirmar

com sua atitude de pendurar a sombra. Também há uma marca que revela a opinião do narrador acerca do procedimento tomado pela matriarca. “Infelizmente” mostra que não foi uma boa atitude, pois, mais à frente, ao contar que a mãe prefere guardar a sombra numa gaveta, permite que Peter Pan adentre no lar, estreite o contato com as crianças e as leve para a Terra do Nunca. Portanto, é perceptível a reprovação do narrador em relação à atitude do protagonista, ao se mostrar contrariado com a fuga das crianças.

Sobre a expectativa de ser reconhecida como pertencente à classe média, a família buscava seguir todas as condutas típicas de um burguês, inclusive, no que dizia respeito à organização das tarefas da casa já que “as aspirações da classe média eram inconcebíveis sem empregados domésticos” (HOBBSAWM, 2016, p.280). Todavia, por não poder pagar pelos serviços de uma empregada doméstica, a família Darling tinha como babá uma cadela chamada Naná, responsável pelos cuidados da higiene, da saúde e da transmissão de valores e comportamentos cotidianos, como é apresentado no trecho:

A sra. Darling adorava fazer tudo do jeito certo, e o sr. Darling tinha uma maneira de ser exatamente como eram seus vizinhos; então é claro que eles tinham uma babá. (...) essa babá era uma altiva cadela terra-nova, chamada Nana, que não pertencera a ninguém em particular antes de ser contratada pelos Darling (BARRIE, 2011[1911], p.11).

A família, ademais, era a responsável por transmitir os padrões de comportamento válidos para viver naquela sociedade, sobretudo, a figura materna, a quem era atribuído o papel de cuidar da educação moral dos filhos:

A sra. Darling ouviu falar de Peter Pan pela primeira vez na ocasião em que estava **arrumando as mentes** de seus filhos. É costume de toda **boa mãe**, quando os filhos já estão dormindo, inspecionar o interior de suas mentes e deixar tudo organizado para a manhã seguinte (...). Quando **você** acorda, de manhã, as travessuras e as ideias maldosas com as quais você foi para a cama já foram dobradas mil vezes e estão guardadas no fundo da **sua** mente (...) (BARRIE, 2011[1911], p.13, grifo nosso).

No trecho, o narrador demonstra o papel atribuído à família no contexto histórico na qual a obra se situa, evidenciando, pois, o heterodiscurso mais uma vez. Ao afirmar que a atitude de organizar a mente dos filhos é imputada às boas mães, o narrador estabelece um posicionamento axiológico em relação a tal comportamento. Contudo, a valoração que o narrador faz em relação à mãe não se limita apenas à história. Fica evidente que, nessa passagem da narrativa, o narrador busca aprovação do

leitor diante do juízo que faz da figura materna, estabelecendo um diálogo com o leitor, ao utilizar os pronomes *você* e *sua*. O narrador sugere uma atitude responsiva do leitor, ao inseri-lo na narrativa, e criar a expectativa de que possa corroborar com seu discurso.

De acordo com Engels, em “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (1884)¹⁸, a sociedade contemporânea faz emergir a opressão de classe, com o surgimento da propriedade privada, o que acarreta, inclusive, a opressão feminina, manifestada por meio da subordinação da mulher em relação ao direito paterno, tendo em vista a necessidade de garantir a continuidade da linhagem e da propriedade. Dessa maneira, para o pensador, o surgimento da família na contemporaneidade se estrutura de maneira desigual, em que a partilha de tarefas, de acordo com os gêneros, subjuga à mulher as funções de procriação e manutenção do lar, distanciando-a da sociedade industrial. Observa-se, então, que, para Engels, a construção da sociedade burguesa sustenta-se pela desigualdade e pela opressão. Trata-se do triunfo do patriarcado. Neste caso, a opressão corresponde à suposta superioridade do sexo masculino sobre o feminino. De acordo com Engels,

A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos (...). O primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre homem e mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período, que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. É a forma celular da sociedade civilizada (...) (ENGELS, s/d, p.54-55).

A esse respeito, ao final da história, quando Wendy retorna à casa de sua família, a menina restabelece sua vida rotineira, mergulhando na proposta de perpetuação da tradição familiar, uma vez que se casa e tem filhos, tal como se espera de uma mulher tipicamente burguesa.

¹⁸ Data da primeira publicação do texto “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”, de Engels.

Quando a aventura chega ao fim e Wendy e seus irmãos voltam à casa dos pais, a garota preocupa-se com a amizade que havia construído com Peter e se voltaria a ver o menino. Wendy sugere, então, que o menino fique junto à família, já que os Darling estavam dispostos a adotar todas as crianças que haviam retornado a Londres:

A sra. Darling se aproximou da janela, pois **passara a ficar de olho em Wendy**. Ela disse para Peter que adotaram todos os outros meninos, e que gostaria de adotá-lo também.
 – A senhora me mandaria para a escola? – ele perguntou, com astúcia.
 – Sim. (...)
 – Eu logo me tornaria **um homem**?
 – Bem logo.
 – Não quero ir para a escola e aprender **coisas solenes** – ele falou, veemente. – Não quero ser um homem. Ah, mãe da Wendy, se eu acordasse um dia e sentisse uma barba crescendo no meu rosto!
 – Peter – disse Wendy, a consoladora –, eu adoraria ver você de barba.
 E a sra. Darling esticou os braços na direção dele, mas ele a repeliu.
 – Para trás, senhora, ninguém vai **me pegar** para **me transformar** num homem. (BARRIE, 2011[1911], p.164-165, grifo nosso).

Observa-se, pela postura da sra. Darling, que havia um medo de que a filha pudesse querer voltar à Terra do Nunca, por isso, sua constante vigilância em relação à janela. O medo de Peter era de se tornar *um homem*. O uso desse substantivo, bem como da *barba*, sugere uma carga semântica e discursiva subentendida em relação à figura masculina. Tornar-se *homem* significa crescer e se submeter à engrenagem do mundo burguês, voltado ao mundo do trabalho, às relações burocráticas e protocolares – chamada por Peter de *solenes* –, à necessidade de se tornar provedor e corroborar com a manutenção da sociedade patriarcal. Nota-se que, ao sugerir que seja capturado – *me pegar* e *me transformar* – o narrador dá indícios de que não há possibilidade de escolha. Embora o discurso da sociedade burguesa ecoe o discurso de liberdade, cumprir os papéis sociais aos quais os indivíduos devem seguir não se relaciona à inclinação, mas a uma expectativa real e inalienável.

Já que não ficaria em Londres e escolhe voltar à Terra do Nunca, para minimizar o impacto da partida, Peter promete voltar uma vez ao ano para visitar Wendy. Entretanto, o menino, aos poucos, vai se esquecendo dela. Na verdade, o esquecimento de Peter pode estar ligado à dificuldade do menino em se submeter aos padrões estabelecidos para um ser humano adulto. Parecia estar disposto a

pagar o preço de perder a Wendy, inclusive em sua memória, a ter que crescer e se tornar o homem que a sociedade esperava que fosse:

A menina não voltaria a ver Peter (...); e quando voltaram a se encontrar Wendy era uma mulher casada, e Peter, para Wendy, não era mais do que um punhado de pó que se acumulou na caixa em que ela guardara brinquedos. Wendy cresceu. **Não tenham pena dela.** Ela era o tipo de pessoa que **gosta de crescer.** (...) **Wendy se casou de branco,** com uma cinta cor-de-rosa. (...) Anos se passaram mais uma vez, e Wendy teve uma filha. Isso não deveria ter sido escrito em tinta; devia estar **impresso em letras de ouro** (BARRIE, 2011[1911], p.168-169, grifo nosso).

É preciso levar algumas questões em consideração a respeito do trecho apresentado. Em primeiro lugar, Wendy se torna uma mulher casada e, sua nova condição, associada à questão temporal, já que significa que os anos haviam passado, faz com que Peter a esqueça e a veja não mais como a menina com quem dividiu as aventuras, mas, apenas uma figura do passado. O narrador, ao descrever a reação de Peter à nova menina, que se tornara uma mulher, sugere ao leitor que *não tenham pena dela.*

Em princípio, o leitor poderia entristecer-se com o fato de Peter e Wendy não serem mais as figuras icônicas – e infantis – da Terra do Nunca. Todavia, é possível observar as vozes que se misturam à fala do narrador. Para uma menina, vir a ser mulher não deve representar martírio. Antes, significa que cumpriu seu papel social e deu continuidade à proposta de consolidação da sociedade burguesa da época. Inclusive, salienta que *Wendy era o tipo de pessoa que gosta de crescer,* ou seja, a menina entendia seu posicionamento no constructo burguês, o que é corroborado pela expressão *se casou de branco.*

A referência à cor da vestimenta de Wendy na ocasião do casamento – vestido de noiva – evidencia que seguiu os protocolos que envolvem os ritos matrimoniais. Ao falar da maternidade, o narrador deixa sua impressão – e traz com ela as vozes sociais de manutenção do *status quo* – ao apresentar Wendy como mãe. O fato de afirmar que a informação sobre o episódio de Wendy ter sido mãe deveria estar escrito em *letras de ouro* mostra que tal acontecimento é extremamente valioso à personagem e, sobretudo, às mulheres.

Tal perspectiva coloca em evidência a idealização da maternidade, vista como projeto de realização máxima da mulher. A partir de tal horizonte, percebe-se a perpetuação de um discurso social em que as vozes do patriarcado burguês se fazem presentes. Cabe à mulher o papel social da maternidade e, por sua vez, deve encará-lo como uma tarefa a ser executada com excelência. Não apenas a mulher internaliza tal posicionamento valorativo, mas a sociedade como um todo, o que faz com que tal visão de mundo seja sustentada. Há um trecho da obra em que um dos meninos perdidos compara a figura materna à Cinderela, personagem dos contos de fadas: “Começaram a falar sobre Cinderela, e Tootles tinha certeza de que sua mãe tinha sido bem parecida com ela” (BARRIE, 2001[1911], p.61). Essa visão idealizada mostra a construção do estereótipo materno, em que a mãe deve ser delicada, gentil, carinhosa, bonita e, inclusive, submissa ao marido.

Não se trata, portanto, de um discurso individual, mas de todo um conjunto da sociedade da qual o narrador, bem como as personagens, é apenas uma amostra. O autor, ao dar espaço a esse tipo de discurso, revela que certos estereótipos representam constructos da sociedade dos séculos XIX e XX, configurando o heterodiscurso. De acordo com Bakhtin, o enunciado deixa de ser o objeto, dando lugar à enunciação, ou seja, a palavra no processo de interação verbal. Isso significa afirmar que o discurso representa o elo entre discursos socialmente determinados e, por isso, as vozes dos outros se misturam à voz do sujeito explícito na enunciação.

4.4. Cronotopia e exotopia no pensamento bakhtiniano

Em suas obras, o filósofo Mikhail Bakhtin se dedica à compreensão do percurso do romance a partir da expressão da linguagem, encarada por meio da concepção dialógica, e da representação do espaço e do tempo. Por essa razão, o conceito de cronotopo literário é uma das noções essenciais para compreender o pensamento de Bakhtin acerca da forma narrativa e de sua evolução. Tal inovação conceitual apresentada pelo arcabouço teórico bakhtiniano a respeito das relações temporais e espaciais pode ser, inclusive, considerada um novo paradigma.

Em primeiro lugar, é necessário compreender que, para Bakhtin, as categorias de espaço e tempo constituem uma unidade fundamental e não podem ser concebidos separadamente. O ser humano organiza o mundo em que vive por meio de representações criadas a partir das categorias de tempo e espaço que, por sua vez, apresentam natureza histórica, tendo em vista que diferentes culturas elaboram tempo e espaço de maneiras distintas. Por isso, ao se debruçar sobre a natureza da representação das categorias de tempo e espaço, Bakhtin apresenta o conceito de cronotopo – do grego, *crónos* (tempo) e *topos* (espaço).

Em *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, capítulo que abre a obra *Questões de Literatura e Estética* (1988[1975]), Bakhtin faz referência à ideia de Einstein no que se refere à indissolubilidade de espaço e tempo, uma vez que

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (BAKHTIN, 1988[1975], p.211).

No mesmo capítulo, Bakhtin afirma que seu embasamento teórico acerca da cronotopia remonta a Kant, que define tempo e espaço como categorias primárias da percepção. Kant defende que o indivíduo não tem acesso imediato às coisas, antes, a percepção trata-se de uma representação construída a partir da interação entre conceitos *a priori*, localizados na mente, com intuições *a posteriori* que chegam a partir do mundo exterior. Em outras palavras, o que Kant teoriza é que o funcionamento da consciência está ligado à construção empírica e transcendental. Todavia, em nota de rodapé, Bakhtin (1988[1975], p.212) não considera espaço e tempo como categorias transcendentais, mas, antes, como formas da realidade imediata.

Para compreender melhor o conceito de cronotopo é preciso entender a relação que ele estabelece com a exotopia. O filósofo parte do pressuposto de que o indivíduo ocupa uma posição especial determinada pelos modos do tempo-espaço. De acordo com Bakhtin (1988[1975]), o lugar que o indivíduo ocupa no ser não é apenas um local de ocupação no espaço diante de determinado tempo, mas, antes, uma tarefa de estabelecer relações interiores com o próprio ser, bem como com o mundo que o cerca. Isso porque, enquanto seres viventes, os indivíduos não podem estar em

outro lugar a não ser em seu lugar único na existência. Afinal, fazer sentido a si mesmo e ao mundo que o cerca é um empreendimento epistemológico ontologicamente necessário e, portanto, impassível de álibi. Tal tarefa só é possível por conta da ideia de exterioridade a qual Bakhtin define como exotopia, uma vez que

[o] reconhecimento da minha participação no existir é a base real e efetiva de minha vida e do meu ato. (...) Não se trata somente da afirmação de si ou simplesmente da afirmação do existir real, mas da afirmação inconfundível e indivisível de mim mesmo no existir (BAKHTIN, 2012[1920-24]), p.97).

O processo de significação de si e do mundo envolve o processo de contemplação do outro. Por sua vez, tal contemplação situa o olhar de si a partir de seu próprio horizonte concreto. Em outras palavras, as visões de mundo entre o eu e o outro não são coincidentes, pois mesmo que haja relação de proximidade, “sempre verei e saberei algo que ele, de sua posição de fora e diante de mim, não pode ver [...]” (BAKHTIN, 2015[1979], p.21). Isso ocorre porque, para Bakhtin, o sujeito no cerne da identidade, como agente da percepção, é invisível a si mesmo e o único eu visível ao sujeito é uma construção que depende da existência do outro eu. Portanto, a experiência de percepção e construção do mundo baseia-se no excedente de visão, posto que há interação entre sujeitos do acontecimento que necessitam do reconhecimento entre ambos. É este reconhecimento que permite a construção epistemológica e axiológica do *eu*, do *outro* e do mundo no qual circundam.

De acordo com Bakhtin, o fato do *eu* estar ligado ao excedente de visão do *outro* carece de empatia, em que é preciso que o *eu* veja o real, axiologicamente, tal como o *outro* vê, por meio do excedente de visão para que, ao retornar ao seu lugar, possa contemplar seu próprio horizonte ressignificado. Portanto, para Amorim (2006), a cronotopia diz respeito à relação entre espaço e tempo na construção de possibilidades de compreensão do concreto diante de dada situação, enquanto a exotopia permite a criação de horizontes axiológicos. Nas palavras da pesquisadora,

A diferença entre o conceito de cronotopo e de exotopia não constitui uma contradição. [...] O conceito de exotopia trata da questão da criação individual [...]. O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem (AMORIM, 2006, p.104-105).

Por essas razões, a ideia de cronotopo assume relevância fundamental para compreensão dos gêneros do discurso, já que se situa a partir de determinado cronotopo. Em outras palavras, relaciona-se a determinado horizonte espacial, temporal, temático e valorativo, apresenta perspectivas ideológicas pontuais e revela posições de autoria e destinatário específicos. A cronotopia é capaz de revelar os indícios culturais e ressonâncias ideológicas que emergem por meio do discurso, posto que se refere à ação do ser humano no mundo à luz do tempo e do espaço.

Portanto, é possível afirmar que cada gênero possui uma orientação espaço-temporal diferente, ao passo que cada gênero é determinado por situações sociais que materializam seu cronotopo. De acordo com Bakhtin, o cronotopo é responsável por organizar os acontecimentos e, conseqüentemente, a situação enunciativa pela qual o gênero se materializa, ao revelar o espaço, o tempo, os participantes, a situação imediata, bem como a situação ampla para realização do gênero. Em *Estética da Criação Verbal* (2015[1979]), faz considerações acerca do tempo e do espaço, ao afirmar que a cronotopia diz respeito à

capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2015[1979], p.225, grifo do autor).

Embora o cronotopo, para Bakhtin (1988[1975]), seja a possibilidade de realização e materialização do gênero e, por sua vez, estabeleça a unidade da obra, é possível que haja atravessamentos de outros cronotopos a partir de um cronotopo dominante. Isso porque, na teoria bakhtiniana, o conceito de cronotopo é dialógico. Todavia, tal atravessamento não ocorre no cronotopo da obra, mas se concretiza no mundo do autor, bem como dos ouvintes e dos leitores. Isso quer dizer que a materialidade de uma obra pode ser atravessada por contextos históricos diferentes, visto que a obra flui temporalmente e, portanto, “naquele tempo-espaço totalmente real onde ressoa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real [...] que ouve e lê o texto” (BAKHTIN, 1988[1975], p.358).

A obra e o mundo por ela representado, então, penetram no mundo real, marcando uma permanente renovação da obra na compreensão espaço-temporal particular dos ouvintes e dos leitores. Logo, a interpretação de uma obra e, por sua vez, a construção de sentidos, refere-se não apenas a uma possibilidade semântica, mas numa perspectiva espaço-temporal. O cronotopo, destarte, pode ser concebido como uma maneira arquitetônica da narrativa que caracteriza modos de vida em situações específicas de temporalidades. O tempo torna-se multiplicidade de perspectivas acerca do mundo e é apreendido no espaço, ou seja, na construção da cultura e das civilizações.

É o cronotopo que permite ao tempo tornar-se visível, do ponto de vista artístico, e ao espaço responder aos movimentos do tempo e da narrativa. É esta fusão espaço-temporal que permite ao cronotopo expressar-se como representação dos estratos e das atividades sociais que fazem emergir conceitos axiológicos, valorativos, psicológicos e ontológicos de determinado contexto. Afinal, é por meio do cronotopo que se torna possível perceber as transformações dos movimentos sociais, bem como dos sujeitos a eles relacionados.

4.5. Formas de cronotopo em *Peter e Wendy*

O romance *Peter e Wendy* (2011[1911]), de J. M. Barrie, narra a história de Wendy e seus irmãos que, ao conhecerem Peter, saem de Londres em direção à Terra do Nunca. As crianças vivem aventuras incríveis no espaço mágico e, depois de passar por muitas situações, resolvem retornar ao lar e reencontrar seus pais. No decorrer da narrativa, é possível notar que as personagens principais, além dos momentos de magia e de aventura, também passam por um processo de autoconhecimento e de transformação de suas próprias identidades. Tal processo ontológico se desvela à medida que os protagonistas estabelecem relações dialógicas com as demais personagens, ao questionar suas próprias verdades quando se deparam com o outro.

Para ilustrar tal ideia, é notório que, ao longo da narrativa, a personagem Sininho apresenta sentimentos diversos. Por ser uma fada muito estimada por Peter, a chegada de Wendy, uma criança do gênero feminino, causa ciúmes e abala a

relação que possui com o menino. Em princípio, a figura de uma fada pode despertar no leitor a visão de uma criatura mágica, delicada e benevolente. Assim é a postura de Sininho em grande parte da história, sobretudo, no que tange às ações que a relacionam a Peter.

Todavia, em alguns momentos, Sininho sente ciúmes do convívio entre Peter e Wendy, encarando a menina como uma ameaça ao carinho que o menino dedicava à fada. O incômodo de Sininho com a presença da Wendy, inclusive, é percebida pelo próprio Peter, já que “Peter deu a mão para Wendy de início, mas teve de desistir, Sininho estava indignada demais” (BARRIE, 2011[1911], p.43). Ainda, motivada pelo ciúme, Sininho chega a atentar contra a vida da Wendy e, por isso, a essência de sua natureza não é marcada por um estereótipo de bondade, mas, antes, como uma criatura que, diante do outro, reage de forma responsiva e ativa:

Sininho não era totalmente má; ou melhor, era totalmente má naquele momento, mas, por outro lado, às vezes ela era totalmente boa. As fadas precisam ser ou uma coisa ou outra, porque infelizmente são muito pequenas e só há espaço para um sentimento de cada vez (BARRIE, 2011[1911], p.54).

Já para Capitão Gancho – ou, ainda, James Hook – a Terra do Nunca, embora fosse o espaço de magia e de aventuras, não havia tirado dele valores que lhe eram fundamentais. Trazia consigo parâmetros de conduta que moldavam comportamentos no mundo real, a saber, a Inglaterra. O cronotopo da ilha da fantasia – em sua relação entre espaço-tempo – não destituiu a personagem de normas que, outrora, haviam delineado sua postura. Embora o arqui-inimigo de Peter se mostre, ao longo da narrativa, um sujeito inescrupuloso e que tentava, a todo instante, destruir a figura do menino, mantinha-se fiel àquilo que aprendera quando, em princípio, era um homem distinto, posto que havia recebido uma criação tipicamente burguesa e abrir mão de tais orientações causaria descontentamento àqueles que nutriam expectativas sobre a formação de seu caráter. De acordo com a obra,

James Hook não era seu nome verdadeiro. Revelar quem ele realmente era deixaria toda a Inglaterra em estado de choque, **ainda hoje**; aqueles que sabem ler nas entrelinhas, porém, já devem ter adivinhado que ele frequentara uma certa escola de renome, para **privilegiados**; e as **tradições escolares condicionavam seu espírito**, como se, mentalmente, ainda usasse um formal uniforme de colégio. (...) Acima de tudo (...) retinha no peito a paixão pelas **boas e corretas maneiras** (BARRIE, 2011[1911], p.135, grifo nosso).

Observa-se, portanto, que, embora haja a sugestão de passagem de tempo – *ainda hoje* –, Gancho não se deixava corromper pela fantasia e possibilidade que se abria na Terra do Nunca. Ainda, o narrador sugere que *ler nas entrelinhas* refere-se ao leitor mais atento, uma vez que, ao longo da narrativa e das aparições do capitão, a personagem dava pistas a respeito de sua natureza. Outrossim, o trecho evidencia o fato de que Gancho pertencia a um grupo social mais abastado – os *privilegiados* – para o qual era mais difícil livrar-se dos padrões de comportamento que o categorizavam como burguês. O uniforme que usava quando era estudante na Inglaterra, que ainda lhe trazia o peso da tradição, sugere que, na Terra do Nunca, se coloca como capitão, carregando, igualmente, uma vestimenta que evidenciava sua posição social, seja na Inglaterra ou na ilha.

Inclusive, é interessante notar que, para Wendy, também se tratava de uma tarefa difícil abandonar os parâmetros que sustentavam o *status quo* do qual descendia. Tal como Gancho, a menina mostrava apreço pelas *boas e corretas maneiras*, e buscava, sempre, *agir de modo correto*, como é possível verificar no seguinte trecho:

Quando pessoas de nosso meio são apresentadas umas às outras, é habitual que uma pergunte a idade da outra, e assim Wendy, que sempre fazia questão de **agir de modo correto**, perguntou a Peter quantos anos ele tinha (BARRIE, 2011[1911], p. 35, grifo nosso).

Ainda a respeito de Gancho, é em relação a tal personagem que o tempo, na Terra do Nunca, revela-se como instrumento de controle das ações da personagem, por meio da metáfora do crocodilo que engoliu o relógio do capitão. De todos os perigos e contratempos que poderia enfrentar, o único que lhe causava medo e o paralisava era a figura do animal:

– Smee – falou, com sua voz rouca –, aquele crocodilo já teria me devorado a essa altura, mas por um lance de sorte ele engoliu um relógio que fica fazendo tique-taque dentro dele, e por isso, quando ele chega perto de me alcançar, eu ouço o tique-taque e fujo como um raio.
Ele deu uma risada, um riso seco.

– Um dia – disse Smee – o relógio vai parar de funcionar, e aí ele vai pegar o senhor. (BARRIE, 2011[1911], p. 64).

A relação dialógica entre as personagens está intimamente associada às intercorrências dos espaços e tempo em que se desenvolve a narrativa. Por isso, não se pode tomar o tempo em *Peter e Wendy* a partir de um sistema de oposição binária entre tempo cronológico e tempo psicológico. Em *Peter e Wendy*, o tempo da narrativa e da narração é relativo e, sobretudo, dialógico, uma vez que apresenta,

em determinado espaço, ações, reações, transformações e permanências que são norteados por um tempo difuso e pouco delimitado:

Com o passar do tempo, será que Wendy pensava muito nos adorados pais que deixara para **trás**? É uma pergunta difícil, porque **é quase impossível dizer como o tempo passa na Terra do Nunca**, onde ele é calculado em luas e sóis; e as luas e os sóis são mais abundantes na ilha. (BARRIE, 2011[1911], p.81, grifo nosso).

Vale ressaltar que, tradicionalmente, *trás* é classificado como advérbio de lugar. Todavia, na construção do trecho apresentado, ele ganha contornos temporais, uma vez que, geograficamente, os pais permaneceram em Londres e, ao mesmo tempo, ocupam um lugar no passado da menina Wendy, distante da realização de suas fantasias no presente.

Como é possível notar, Wendy não consegue mensurar quanto tempo permaneceu no espaço da Terra do Nunca. Tal sensação não é exclusividade da menina, uma vez que seus irmãos, antes mesmo de chegar ao destino, ainda a caminho da ilha mágica, já dão indícios de que a dinâmica temporal é diferente de uma perspectiva cronológica e que, por conseguinte, acaba dissolvendo a orientação espacial:

Pouco **antes**. Mas quanto tempo antes? Estavam sobrevoando o mar quando esse pensamento começou a perturbar Wendy seriamente. John achou que aquele era o **segundo mar** e que estavam na terceira noite (BARRIE, 2011[1911], p.45, grifo nosso).

Neste trecho, o uso de *antes*, que tradicionalmente é classificado como advérbio de tempo, aparece associado ao lugar, uma vez que a percepção temporal é medida também por meio da localização geográfica. Desse modo, pode-se afirmar que tempo e espaço na obra não são meros elementos narrativos, mas, antes, princípios relevantes e norteadores para impulsionar a narrativa.

Ao pensar no conceito de cronotopo apresentado por Bakhtin como “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1988[1975], p.211), *Peter e Wendy* representa a indissociabilidade entre espaço e tempo, tal como pode ser observado no momento em que Peter apresenta à Wendy o caminho para a Terra do Nunca: “– Segunda à direita, e depois sempre em frente, até o amanhecer” (BARRIE, 2011[1911], p.45).

Os dois espaços – Londres, local onde se encontra a residência da família Darling, e Terra do Nunca – provocam reações que levam as personagens a adotarem certos tipos de ações. O relacionamento de Peter e Wendy ocorre por meio do deslocamento do menino da Terra do Nunca a Londres, enquanto Wendy e seus irmãos fazem o percurso contrário. No entanto, é possível afirmar que este encontro não se limita a um deslocamento geográfico, mas, sobretudo, a um deslocamento no tempo.

Em princípio, a fuga de Peter à Terra do Nunca representa o desejo de rompimento de Peter à possibilidade de afetividade a ser construída pelos laços entre mãe e filho, por conta da recusa do menino em relação aos laços familiares: “Peter não apenas não tinha mãe: não tinha o menor desejo de ter uma. Achava que mães eram pessoas superestimadas” (BARRIE, 2011[1911], p.32).

Entretanto, é possível observar que Peter Pan, ao longo da narrativa, deixa claro que a sua fuga à Terra do Nunca é motivada ao ouvir uma conversa entre seus pais, na qual faziam planos para o futuro do menino quando se tornasse um homem. Nota-se que o menino reage de forma espacial – fugindo para a ilha mágica – ao deparar-se com uma construção valorativa por parte de seus pais, que planejam seu futuro, no que tange a construção de seu caráter e a necessidade de crescer, a partir de uma perspectiva temporal.

Dessa maneira, a ida à Terra do Nunca também manifesta o desejo mais expressivo de não crescer, ou seja, de permanecer criança para sempre, e sua recusa ao mundo adulto. A preservação da infância, por isso, é encarada com uma preciosidade: “(...) a coisa mais arrebatadora nele era o fato de que ainda tinha todos os dentes de leite. Quando Peter viu que estava diante de uma adulta, fez uma careta, arredio, e exibiu essas pequenas pérolas” (BARRIE, 2011[1911], p.18).

A fuga de Peter Pan representa, então, uma ruptura entre uma relação cronotópica do mundo real, posto que, para além do deslocamento geográfico, ocorre também um deslocamento temporal. Ainda que Peter tente recusar tudo aquilo que o lembrava de sua vida anterior à Terra do Nunca, com a chegada de Wendy, ele passa a realizar uma viagem de volta ao tempo. Em muitos momentos, a postura do

garoto chega ser contraditória. Peter não aceita viver com a mãe, mas, a figura de Wendy inspira uma postura materna a ele e aos meninos perdidos, que também habitam a Terra do Nunca, colocando-a como uma figura acolhedora, carinhosa e, por sua vez, maternal:

Então todos se ajoelharam e, estendendo os braços para frente, suplicaram:
 – Por favor, **dama** Wendy, **seja a nossa mãe**.
 – Será que eu devo? – Wendy falou, radiante. – É claro que seria incrivelmente fascinante, mas, vejam bem, eu sou **só uma menina**. Não tenho experiência nenhuma.
 – Isso não faz mal – disse Peter, como se fosse a única pessoa presente que soubesse tudo a respeito do assunto, embora fosse, na verdade, quem menos sabia. – Nós só precisamos de uma pessoa querida e maternal (BARRIE, 2011[1911], p.77, grifo nosso).

Pode-se observar a dicotomia entre *dama* e *menina*. Por um lado, embora Wendy reforce o fato de não poder ainda ser considerada mãe, uma vez que ainda não apresenta idade e experiência para tal, o atributo *maternal* é associado a ela como uma característica inerente a uma garota, o que mostra que diversos momentos da narrativa se abrem para a tentativa de colocar Wendy como a típica garota burguesa, ainda que, no decorrer das aventuras, entre em conflito com tal perspectiva.

Se por um lado Wendy rompe com padrões de comportamento e deixa de agir dentro da expectativa, ao fugir de casa com um menino desconhecido e levar os irmãos juntos, contrariando regras de etiqueta de obediência aos pais e peça relevante para manutenção da harmonia do lar, por outro lado, assume um papel que seria esperado quando atingisse a idade adulta, como se pudesse brincar de antecipar o futuro.

Mesmo que Peter e os meninos perdidos tenham fugido de todas as obrigações morais e vínculos afetivos socialmente colocados como padrões a serem seguidos, no mundo mágico – a Terra do Nunca – a figura materna se torna uma necessidade às crianças, já que desperta nelas segurança e amparo. Wendy, por sua vez, ainda que reconheça o fato de ser apenas uma menina e, portanto, não apresentar idade nem maturidade para assumir o posto de mãe dos meninos, sente-se lisonjeada e preparada para tal missão. Isso porque Wendy fora criada como uma típica garota burguesa, a quem eram ensinados todos os padrões de comportamentos sociais necessários para que pudesse crescer e ocupar o lugar social esperado a uma

mulher: esposa e mãe – a dona de casa –, de acordo com os valores atribuídos por uma sociedade assentada no patriarcalismo, posto que a figura paterna, *sabe o que é melhor*. Vale ressaltar também que, embora possa ter uma opinião a respeito de qualquer assunto, seu posicionamento sempre estará subjugado ao discurso do provedor, pois sua postura é de lealdade às determinações dele, e, portanto, quaisquer que sejam suas ideias, não podem ser nada mais que *opinião íntima* e, como tal, permanecerem guardadas para si.

Em segredo, Wendy simpatizava um pouco com os meninos, mas era uma **dona de casa leal** e não dava atenção a reclamações contra o pai da família

– **O pai sabe o que é melhor** – ela sempre dizia, qualquer que fosse sua **opinião íntima** (BARRIE, 2011[1911], p.104, grifo nosso).

O narrador aponta que o suposto desejo da maternidade povoa a mente de Wendy desde a infância, pois a menina já aspirava à responsabilidade que iria assumir quando se tornasse uma mulher de fato. Nesse sentido, apresenta a pequena Wendy como a típica garota que gosta de brincar de ter filhos: “(...) Wendy queria ter um bebê, e ele era o menor de todos, e **vocês sabem como são as mulheres**, e o fim da história é que ele acabou tendo de dormir num cesto pendurado” (BARRIE, 2011[1911], p.79, grifo nosso). Aqui, a fantasia se mistura ao real. Não importa se Wendy é criança ou adulta, se está na Terra do Nunca – cronotopo da fantasia – ou em Londres – cronotopo da vida real: o senso de responsabilidade materna já se faz presente em sua essência, como condição determinante, o que supõe que, ainda na tenra idade, os valores morais da sociedade são apresentados a fim de alicerçar os constructos do mundo burguês.

Observa-se, então, que o cronotopo – relação entre espaço e tempo – delinear a essência de cada uma das personagens, levando-as a reagirem axiologicamente de acordo com cada situação vivenciada. Embora haja indícios de que o caráter e os sentimentos de cada uma delas sejam norteados a partir de uma perspectiva temporal e geográfica, pode-se afirmar que cada uma das situações apresenta novas possibilidades ontológicas para as personagens, em que novos elementos valorativos confrontam – seja para perpetuar ou para refutar – valores constituídos pela historicidade de cada uma delas.

Isso mostra que, de acordo com Bakhtin, as personagens, numa perspectiva dialógica, não se apresentam como um fenômeno da realidade, construída a partir de arquétipos e formada por traços monossignificativos. Em outras palavras, para Bakhtin, a partir do dialogismo, a construção de uma personagem não se refere ao que representa para o mundo, mas, antes, o que o mundo é para a personagem e o que ela representa para si mesma, por meio de sua autoconsciência, uma vez que “a personagem interessa (...) como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2015d[1929/1963], p.52, grifo do autor).

Após fugirem da casa, em Londres, Wendy e seus irmãos, juntamente com Peter, iniciam a viagem em direção à Terra do Nunca. No capítulo IV, intitulado *O voo*, é apresentado o cronotopo da estrada. Para Bakhtin, a estrada é

o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo (BAKHTIN, 1988[1975], p.350).

O cronotopo da estrada é, na obra, de extrema relevância, tendo em vista que é neste espaço – e, por sua vez, durante este tempo, que os irmãos começam a reconhecer certas características de Peter. Enquanto o menino aparecia na janela da casa da família, o que encantava as crianças era o fato de Peter ser livre, poder voar e viver tantas aventuras quanto gostaria. Tais características deixavam Wendy fascinada e, por sua vez, o convite à Terra do Nunca parecia vir de um garoto extremamente gentil, carinhoso e divertido. Durante o encontro entre Peter e os irmãos, no quarto deles, o menino fez questão de mostrar sua doçura e deixar as crianças encantadas:

O som vinha da cômoda, e Peter exibiu uma face sorridente. Ninguém conseguiria parecer tão sorridente quanto Peter, e **sua risada era o murmurar da água mais adorável do mundo**. Ele ainda tinha sua primeira risada (BARRIE, 2011[1911], p.36, grifo nosso).

Nota-se que Peter, neste instante, fazia questão de se apresentar cativante. Possivelmente, tratava-se de uma estratégia para seduzir as crianças. Ao comparar a risada de Peter ao barulho da água, o narrador o aproxima de um elemento da natureza, evidenciando a idealização em relação à figura da personagem. Ainda, a

primeira risada revela que havia mantido sua inocência infantil, o que o tornava ainda mais amável.

Porém, à medida que voavam ao lado dele, puderam perceber algumas nuances de sua personalidade que não haviam sido reveladas no primeiro encontro. Peter começa a se apresentar um tanto pretensioso, já que sua postura deixava escapar um toque de presunção e prepotência em relação a suas próprias características. Enquanto ainda estavam na estrada – ou seja, a caminho da Terra do Nunca –, Peter jogava com os irmãos a fim de fasciná-los e, principalmente, demonstrar quem estava no comando da aventura:

Depois de um tempo, Peter acabava mergulhando pelo ar e salvava Michael quando o menino estava prestes a atingir o oceano, e eram **adoráveis** aqueles salvamentos; mas Peter sempre esperava até o último momento, e dava para notar que aquilo que o interessava era sua própria habilidade, e não o salvamento de uma vida humana (BARRIE, 2011[1911], p.46, grifo nosso).

A partir do trecho, percebe-se que os meninos consideravam *adoráveis* as atitudes de Peter, o que aumentava a atração das crianças por ele. Contudo, Peter não parecia interessado apenas em agradar os meninos com a aventura que proporcionava, mas, antes, exibir suas habilidades e demarcar seu papel de líder. Essa postura de Peter, inclusive, num primeiro momento, deixa Wendy preocupada, visto que identifica a relação de dependência que estabeleceram com ele, tornando-se reféns das determinações que, porventura, seriam dadas por ele. Dessa forma, tentava convencer seus irmãos a obedecê-lo, por não terem alternativa:

– Vocês precisam ser gentis com ele – Wendy insistia com seus irmãos. – O que nós faríamos se ele nos abandonasse?
 – Nós poderíamos voltar para casa – Michael disse.
 – E de que jeito saberíamos por onde voltar sem ele? (BARRIE, 2011[1911], p.46).

Portanto, é no cronotopo da estrada – metaforizado – que Peter, Wendy e seus irmãos embarcam num caminho para uma nova vida, uma vida de aventuras, representado pela passagem do “quem somos” para “quem seremos”. Na estrada, destarte, começa um tempo de crise biográfica, tendo em vista que uma série de mudanças e aventuras levará as personagens a repensar sua própria existência, as referências axiológicas que a constroem e, principalmente, a sua autoconsciência. É na estrada que Peter, Wendy e seus irmãos começam a perceber a inquietude de

sentimentos, uma vez que é nessa relação entre espaço e tempo que se deparam com o questionamento de suas próprias infâncias.

A Terra do Nunca abre espaço para a possibilidade de coexistirem diversos tempos em um único espaço. As aventuras vividas na ilha mágica não respeitam uma ordem cronológica, tampouco fica explícita a duração de cada uma das peripécias que Peter passa com os meninos perdidos, Sininho e os irmãos Darling. Ao final do capítulo VII – *A casa embaixo da terra* –, o narrador propõe resgatar uma série de aventuras que Peter teria passado com os meninos perdidos, Wendy e seus irmãos: “O extraordinário desfecho dessa aventura foi... mas ainda não sabemos se é essa a aventura que vamos narrar. (...) Qual dessas aventuras deveríamos escolher? O melhor é decidir **ao acaso**, fazendo sorteio” (BARRIE, 2011[1911], p.84, grifo nosso).

No trecho apresentado, é interessante notar que o narrador se dispõe a contar sobre a conclusão de uma das aventuras. Contudo, sua narração é interrompida, como se o fluxo de seu próprio pensamento estivesse se reorganizando, o que pode ser percebido pela utilização dos três pontos. Vale destacar, também, que o narrador não participa da história, ou seja, não é uma personagem que interage com os heróis de *Peter e Wendy*. Porém, sua proposta narrativa é na primeira pessoa do plural. Tal recurso mostra que, a todo o momento, o narrador tenta buscar a cumplicidade do leitor, levando-o a considerar a possibilidade de intervir na narrativa ao sugerir que pudesse escolher especificamente uma situação. Ao decidir, de maneira aleatória – *ao acaso* –, contar uma das histórias, o narrador deixa explícito que na Terra do Nunca não há linearidade temporal, tampouco elenca as aventuras por relevância na vida das personagens.

A esse respeito, Bakhtin apresenta, em *Questões de Literatura e Estética* (1988[1975]), sua proposta acerca do *tempo de aventuras do romance*, sobretudo, do romance grego. Todavia, não se limita a esse tipo especificamente de romance, tendo em vista que, de acordo com o filósofo, as características não sofreram modificações significativas e, por isso, podem ser utilizadas como referência para os estudos do romance, posto que

A elaboração desse tempo de aventuras e a técnica de utilização no romance são tão profundas e completas, que todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventuras até os nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial (BAKHTIN, 1988[1975], p.213-214).

No espaço da ilha mágica, todas as aventuras podem ser retratadas a partir de uma fugacidade temporal, além de, igualmente, ilustrar os modos de vida e a emergência das características mais importantes de cada uma das personagens. Ao se referir ao tempo de aventuras do romance, Bakhtin afirma que não se pode mensurar a passagem do tempo, sequer perceber de que maneira específica a determinação temporal pode afetar a vida das personagens:

Esse tempo do romance (...) desconhece a duração do crescimento biológico elementar. (...) O tempo, no decorrer do qual eles vivem uma quantidade das mais inacreditáveis aventuras, não é medido nem levado em conta no romance: simplesmente, esses dias, noites, horas, instantes, são medidos tecnicamente apenas nos limites de cada aventura em particular (BAKHTIN, 1988[1975], p.216).

Ainda, vale destacar que a escolha do narrador *ao acaso* para contar uma das aventuras vividas por Peter e Wendy, ao lado das demais personagens, apresenta uma característica apontada por Bakhtin acerca da imprevisibilidade do tempo de aventuras do romance, sobretudo, no que diz respeito a uma relação lógica ou análise racional dos acontecimentos, uma vez que

Por todo lugar onde, no desenvolvimento ulterior do romance europeu, o tempo de aventuras de tipo grego se manifesta, a iniciativa remete-se, no romance, *ao acaso*, que governa a concomitância e a não concomitância dos fenômenos (...) (BAKHTIN, 1988[1975], p.221, grifo do autor).

Com a chegada de Peter, Wendy e seus irmãos à Terra do Nunca, é possível perceber a volatilidade do tempo em relação ao espaço. No capítulo V, intitulado *A ilha de verdade*, dá-se fim ao cronotopo da estrada para, de fato, se estabelecer o tempo de aventuras. Neste momento, nota-se que o espaço pode ser percebido e entendido de acordo com o tempo nele inscrito. A percepção do tempo, por sua vez, se manifesta, inclusive, por meio da presença corporal de Peter Pan na ilha. Dessa maneira, o espaço e o tempo tornam-se reflexos de Peter, que semiotiza a realidade física.

No início do capítulo V, o narrador põe-se a explicar que, na ausência de Peter, a Terra do Nunca adormece, permanecendo num estágio de inércia. Basta que Peter se aproxime para que a ilha desperte e, conseqüentemente, todos os habitantes dela passem a se movimentar.

Sentindo que Peter estava voltando para ela, a Terra do Nunca tinha despertado para a vida outra vez. Devíamos ser mais formais e usar “despertara”, mas “tinha despertado” é melhor e Peter sempre fala assim. Na ausência dele as coisas costumam ficar bem calmas. (...) Mas com a chegada de Peter, que detesta letargia, tudo se põe em movimento de novo (...) (BARRIE, 2011[1911], p. 56)

Ainda, em relação ao trecho, há que se levar em consideração, também, dois aspectos. Em primeiro lugar, a narrativa em primeira pessoa pode sugerir o acolhimento e o aliciamento do leitor para que se coloque como co-autor da história. Porém, é possível pensar que o narrador não se encontra sozinho no processo narrativo, sugerindo que as aventuras na Terra do Nunca pudessem ter sido testemunhadas por mais de uma pessoa. Em segundo lugar, ao escolher *tinha despertado* no lugar de *despertara*, mostra que o narrador pretende se aproximar de uma linguagem mais coloquial, pois a história se trata de um romance de aventuras, aproximando narrativa e leitor. Outrossim, o narrador parece buscar aprovação de Peter e contar a história de maneira que a personagem dê seu consentimento. Em diversos momentos da narrativa, inclusive, o narrador faz reflexões e questionamentos, de modo que parece controlar não apenas no processo narrativo – afinal, este é seu papel – como também interferir no percurso por meio do qual o enredo é construído.

Por meio da explanação, é possível compreender de que maneira as intercorrências do cronotopo direcionam o comportamento das personagens, evidenciando que espaço e tempo, quando compreendidos, na perspectiva bakhtiniana, apresentam-se como possibilidade de construção de percepções humanas, bem como do imaginário coletivo e individual. Portanto, a relação das personagens com o cronotopo é transpassada por um jogo de forças em que as personagens constroem o espaço de acordo com suas representações e, na mesma medida, o espaço sugere às personagens representações construídas ao longo do tempo e marcadas no espaço.

5. QUANDO WENDY CRESCEU¹⁹

*And in the end
The love you take
Is equal to the love you make.*²⁰

Nunca (advérbio. 1. em nenhum tempo; jamais. 2. em nenhuma circunstância). Por que seria a Terra do Nunca, então? A menina, em sua paixão por *Peter e Wendy*, havia aprendido a primeira lição: *nunca* é um advérbio muito forte para quem acredita no diálogo. Em suas andanças, descobriu que a Terra do Nunca, na verdade, representava a “Terra do Sempre”. Não havia *nenhum tempo*. O que se desvelava a ela era todo o tempo. Um tempo que não poderia ser cronometrado, tampouco separado do espaço. Percebeu que havia um elo mais forte e que tudo acontecia nesse lugar mágico entre tempo e espaço. *Nenhuma circunstância* poderia interrompê-la.

A segunda lição foi a de que as possibilidades se abrem quando há entrega. Entrega para si. E para o outro. Realizar o movimento de sair de si, compreender o outro e reconhecer-se nele, para retornar a si completamente ressignificada, era muito mais do que um exercício de análise acadêmica: era um posicionamento ético e responsável para a vida.

Ao embarcar na aventura pela Terra do Sempre, percebeu que os sentidos construídos a respeito da existência humana não podem estar separados do próprio ser humano. Não *ser humano* como substantivo composto, tampouco *ser* como mero verbo que indica estado, mas *ser* como possibilidade criadora, como atitude daquele que compreende seu posicionamento no mundo e, sem possibilidade de negá-lo, lança-se ao desconhecido e ao conhecimento como projeto de vida.

Como *ser*, a garotinha, agora já crescida, passou a compreender melhor as relações humanas das quais faz parte. Descobriu que estar no mundo é mergulhar em sua própria historicidade a fim de construir pontes. Empoderou-se das palavras que

¹⁹ Nome do último capítulo de *Peter e Wendy*, da L&PM Pocket (2011), utilizado para análise desta dissertação de mestrado.

²⁰ Trecho da música “The End”, de John Lennon e Paul McCartney, na voz de Paul McCartney.

carregava – as suas próprias e a palavra outra –, e fez delas um acontecimento único e irrepetível, trazendo um pouquinho do outro e deixando para ele uma parte de si.

Surpreendeu-se ao perceber que as palavras têm poder. Não, não gostava de autoajuda. Sabia que uma suposta ajuda para si não valeria de nada se não pudesse pensar na ajuda para o outro. Troca. Diálogo. Não poderia dar mais um passo sem que pudesse dialogar. Sobretudo, nos momentos em que, na escuta, conseguia saborear a intensa ação das palavras.

Em seu percurso de descoberta, de se tornar mulher, compreendeu a importância de questionar padrões engessados e limitadores. Cientificamente. Existencialmente. A potência criativa, inovadora e humana só poderia vir se enxergasse o outro, não de forma passiva, mas de maneira transformadora. A palavra do outro que se torna a própria palavra. O outro que se apresenta como evento único. Assumiu sua responsabilidade ética para o acontecimento do ser, ao encará-lo em sua singularidade. Epistemologicamente. Humanamente.

Aprendeu que a arte não se trata apenas de um objeto estético, distante e intocável, mas, sobretudo, que é a manifestação humana mais tocante. A arte é real, ainda que ficcional, pois seus sentidos se desdobram – e nos dobras – em cada rosto humano que já passou por nossa história (e História). E que não há um jeito certo de interpretá-la. O que a faz tão mágica é justamente a pluralidade de vozes e de sentidos que transbordam por cada pedacinho dela.

Especificamente, sobre a arte, a paixão da menina pelos romances tornou-se ainda mais intensa quando entendeu que neles é possível encontrar significados de uma época e de todo seu devir. O romance é tudo aquilo que já estava e que ainda está por vir. É inacabado. E esse inacabamento o torna envolvente e inebriante. É um convite permanente a se aventurar.

Sobre sua maior aventura, a de conhecer a Terra do Nunca – a Terra do Sempre – tão de perto, mergulhou de forma tão profunda que se misturou a cada voz enunciada. Foram linhas mágicas que a conduziram por caminhos tão novos – e tão

antigos. Vozes que misturaram passado e presente, trazendo reflexões sobre o futuro. Compreendeu como uma simples e encantadora história pode remeter a percursos de sua própria história: a história da Humanidade.

Foi em sua busca por sentidos – isso mesmo, no plural – que entendeu como a sociedade elabora seus constructos e tenta perpetuá-los. Deparou-se com papéis sociais tão bem delimitados outrora e que, agora, podem – e devem – ser questionados, confrontados e reconstruídos. “Lugar de mulher”, “lugar de criança”, “lugar de homem”, afinal, tantos lugares. Mas a mágica aconteceu quando viu tempo e espaço se entrelaçando, de maneira tão profunda e forte, que desafiá-los parecia impossível. Entendeu, também, que o desafio é um convite à produção. Entre espaços que pareciam iguais em tempos tão diferentes, enxergou os ecos que ressoam em seus dias e a fazem questionar o mundo – e a si mesma, sobretudo.

Admirou-se com a experiência maravilhosa de perceber que o outro a quem buscava – ou que sempre a encontrava – poderia morar também nos livros. Ora Wendy, ora Peter, passando pelos meninos perdidos e por Gancho, e até mesmo pelo narrador, reconheceu-se em cada um deles. Mostraram-se como referências sociais, culturais, históricas e ideológicas. Mais que isso, como espelhos valorativos e existenciais.

De todos os lugares que a Terra do Nunca poderia apresentar, foi no cronotopo da estrada que se encontrou. Percebeu-se como uma aventureira, já que sua vida a conduzia constantemente do “quem é” para “o que se pode e se quer”. A estrada, que representa o tempo-espaço da crise biográfica, sempre traz as mudanças que despertam sua autoconsciência.

Todo o percurso foi incrivelmente guiado por um pensador²¹ tão relevante e especial, que, embora presente nos livros acadêmicos e tão distante temporalmente – e espacialmente – mostrou-se uma companhia inseparável. Deleitou-se com cada palavra (a)colhida e, em tantos momentos, sentia-o como um amigo próximo, que desejava carinhá-la e apresentá-la a uma pluralidade de sentidos.

²¹ Refere-se a Mikhail Bakhtin, norteador da experiência acadêmica e do trabalho aqui apresentado.

Nunca só cabia na terra em que tudo era possível. Paradoxal. Mas foi o *Nunca* que a fez ver muito. Sempre. De menina à pesquisadora, criou novos significados para suas experiências acadêmicas. Fez de cada momento teórico uma possibilidade de transformação. Aprendeu a se colocar, a fazer valer suas palavras. O tempo de silêncio havia terminado: aprendera, finalmente, o que significava a escuta. Agora, tinha uma nova aliada. Por meio dela, passou a compreender o mundo lá fora, mas, sobretudo, a si mesma.

Por fim, ela termina – e recomeça – embalada por uma última canção, a primeira de todas as outras que sempre (a) tocarão: *“Eu não sei dizer, nada por dizer, então eu escuto. Se você disser, tudo o que quiser, então eu escuto. Fala...”*²²

²² Trecho da música “Fala”, de João Ricardo e Luhli, na interpretação de Secos e Molhados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. Metodologia das Ciências Humanas. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2015a.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Unesp Hucitec, 1988.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2015b.

_____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2015c.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015d.

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015e.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARRIE, James, Mathew. **Peter e Wendy**. Trad. Rodrigo Breuning. São Paulo: L&PM Pocket, 2011.

BIRKIN, Andrew. **J M Barrie and the lost boys: the real story behind Peter Pan**. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

BRAIT, Beth. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: _____. **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Editora Contexto, 1996, p. 17-43.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. Crescer ou não crescer. In: _____. **Fadas no divã**. São Paulo: Artmed, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENGELS, Friedrich. A origem da família, da propriedade privada e do Estado. Tradução de Leandro Konder. In: MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas** (v.3). São Paulo: Alfa-Omega, s/d.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2016.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios**. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). In: **O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das letras, 2010, v.1, p. 203-234.

MARX, K. **O Capital**: para a crítica da economia política. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

SAMUEL, Rogel (Org.). **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

VOLOCHÍNOV, Valentim Nikolaevich. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.