

Prolegômenos dostoiévskianos para uma reaproximação entre a polifonia de Mikhail Bakhtin e a dialética / *Dostoevskyan prolegomena to a reapproach between Mikhail Bakhtin's polyphony and dialectic*

*Flávio Ricardo Vassoler**

RESUMO

Bakhtin analisou a poética de Dostoiévski não por meio de uma síntese parcial em função do discurso do escritor ou de uma de suas personagens, mas através do diálogo que deixaria de ser contingente para assumir um papel estrutural. Bakhtin, porém, não pôde demonstrar como a obra de Dostoiévski constituiria uma totalidade polifônica *integral*. Com o aporte da teoria crítica, procuraremos reaproximar a polifonia bakhtiniana da noção contraditória de totalidade por meio do método dialético.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin; Dostoiévski; Polifonia; Dialética; Contradição

ABSTRACT

Bakhtin analyzed Dostoevsky's poetics not by a partial synthesis in terms of the speech of the writer or one of his characters, but through the dialogue that would leave its contingency to assume a structural role. However, Bakhtin could not demonstrate how Dostoevsky's work would constitute an integral polyphonic totality. With the contribution from the critical theory, we will try to reapproach Bakhtin's polyphony to the contradictory notion of totality through the dialectical method.

KEYWORDS: Bakhtin; Dostoevsky; Polyphony; Dialectic; Contradiction

* Mestre pela Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, São Paulo, Brasil; within_emdevir@yahoo.com.br

1 No labirinto polifônico, a saída mimetiza uma nova entrada¹

A partir de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin trouxe a lume a teoria do romance polifônico, em meio ao qual

não há uma voz bem definida que articule tudo, de acordo com a ideologia do autor, mas aparece uma multiplicidade de vozes. Cada personagem expõe sua ideologia, sem que uma delas prevaleça sobre as demais, o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macro até os microelementos (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 46).

O teórico russo admitia a complexidade da questão a respeito do romance polifônico integral: “É evidente que *Problemas da poética de Dostoiévski* tampouco pode ter a pretensão de atingir a plenitude na abordagem dos problemas levantados, sobretudo questões complexas como o problema do romance polifônico *integral*” (BAKHTIN, 2008, p. 2). Sendo assim, como se estruturaria a poética *totalmente* polifônica? Qual seria o papel de Dostoiévski em meio à completa equipolência das vozes?

¹ Este artigo procura sugerir desde o seu título que os *prolegômenos* dostoiévskianos referem-se a uma tentativa de reaproximação entre a polifonia de Mikhail Bakhtin e a dialética, uma vez que o teórico russo, sobretudo em *Problemas da poética de Dostoiévski*, tornou incompatíveis os dois métodos de apreensão da realidade. Nesse sentido, situarei a polifonia bakhtiniana em termos de suas aporias em relação ao romance polifônico *integral*. Diante de tal impasse, penso que a teoria crítica e a dialética materialista podem reconduzir a *contradição* para o âmbito da análise polifônica, de modo que a obra de Dostoiévski seja apreendida não como um sistema estático, cartesiano e autocentrado, mas como uma totalidade dialética dinâmica cujo transcurso narrativo constitui-se pelos contínuos entrechoques das personagens com seus pares, consigo mesmas e com a estrutura poética que lhes dá voz na medida em que as silencia. Procurarei apresentar razões históricas e ideológicas – dialeticamente, seria melhor dizer histórico-ideológicas – que inviabilizaram a síntese polifônica de Bakhtin como um *momento* da dialética dostoiévskiana. O leitor poderá descobrir no transcurso deste artigo e em sua bibliografia que a dialética polifônica de Dostoiévski foi pensada em *diálogo* com os frankfurtianos Max Horkheimer e Theodor Adorno, com autores da eslavística norte-americana como Gary Saul Morson, Michael Holquist e Susan McReynolds e com os críticos brasileiros Boris Schnaiderman e Roberto Schwarz. As obras de Schnaiderman fizeram-me acompanhar os momentos de aporia da teoria bakhtiniana e alertaram-me para o fato de que a fortuna crítica de Dostoiévski ainda precisaria esclarecer e desenvolver com mais profundidade as relações entre a polifonia e a dialética para uma melhor compreensão da obra dostoiévskiana. Com a mediação de Schwarz, pude entrever uma analogia funcional entre a *volubilidade* estrutural da obra de Machado de Assis e o labirinto polifônico de Dostoiévski, de modo a reconhecer no escritor russo mais um mestre dialético na periferia do capitalismo. Por fim, vale frisar que estes *prolegômenos* têm a intenção de preparar um estudo mais pormenorizado a ser realizado em minha futura tese de doutorado.

Há quem tenha pressa em tornar Dostoiévski um talentoso comentador dos textos bíblicos. É verdade, Dostoiévski é um escritor cristão. Mas, acima de tudo, ele é um escritor e, como tal, caminha além das cercanias sagradas. (McREYNOLDS, 2009, p. 10)

A tentativa de integração poética por meio do conteúdo de uma das vozes acaba por redundar em um solipsismo que ignora o arcabouço dostoiévskiano analisado por Bakhtin. Por outro lado, ao retornarmos à estrutura polifônica erigida pelo teórico russo, deparamo-nos com uma aporia: haveria ou não um princípio a estruturar a obra dostoiévskiana? Para além do *conteúdo* específico das vozes, poderíamos falar em uma *forma* que norteasse os choques das personagens? Do contrário, recairíamos sempre em um círculo hermenêutico tautológico: a polifonia bakhtiniana constata o que não explica. Podemos observar as vozes em coexistência dialógica, mas não sabemos se há um princípio que assim as posiciona. A integração unívoca não consegue demonstrar a eficácia de seu postulado para além da existência de sua personagem-ideia. Existência, vale frisar, que jamais se constituiu como o edifício hermético de uma mônada enclausurada em si mesma. A integração unívoca, por sua vez, explica o que não demonstra poeticamente. Ora, como sair do labirinto polifônico se a saída mimetiza uma nova entrada?

A síntese poética não poderia se desdobrar ao longo do tempo? Para que as personagens-ideia encarnem o desdobramento último de suas conclusões coerentes por meio de suas ações, o tempo em Dostoiévski não pode se ligar a um transcorrer paulatino ao longo do qual experiências subsequentes entreteceriam o todo como um acúmulo de conhecimento para o conseqüente aprendizado. Em Dostoiévski, o *Bildungsroman* (romance de formação) vê-se subvertido em um aprendizado paroxista que, no limite, apenas constrói a própria ruína. O tempo deixa de ser univocamente diacrônico para se estruturar espacialmente, para não mais inquirir *quando*, mas *onde*. Em termos estruturais, Bakhtin demonstra como as vozes polifônicas se relacionam, mas não sintetiza um modelo que esclareça como as vozes foram *aprioristicamente relacionadas*. Mas e se tudo o que é sólido se desmanchar no ar? Por que pensar em termos de um sistema estático e coeso? E se imaginarmos uma estrutura poética antissistêmica que se erige para a própria ruína?

O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e suas relações com os outros homens (MARX, 1999, p. 93).

O *Manifesto Comunista* sugere que o movimento da contradição, ao invés de interditar a construção poética, propicia a sua própria viabilidade estrutural. E se Dostoiévski tivesse dado à luz uma estrutura poética com vida própria? Um libelo relativista que dá atualidade ao escritor para além do conteúdo precípua dos discursos novecentistas de suas personagens. Trata-se, então, de mais *um mestre na periferia do capitalismo*, pois, ao tomarmos contato com a *volubilidade* machadiana erigida por Roberto Schwarz, entrevemos

propriedades por assim dizer automáticas de um dispositivo literário que fala linguagem própria e pode ser estudado como que em abstrato. Trata-se dos conteúdos da própria forma de prosa, presenças ubíquas e não-temáticas, independentes até certo ponto das vicissitudes da ação, às quais, no entanto, respondem (2000, p. 47).

Schwarz demonstra como a estrutura machadiana muitas vezes solapa o conteúdo das narrativas, a ponto de haver uma dinâmica própria para a volubilidade em claro descompasso com a história e seu transcorrer. Em suas posições contraditórias, Brás Cubas diz e se desdiz, estabelece o instável, pois afirma ser aquele que tudo nega. Schwarz funde devir e foco narrativos, tempo e espaço em função do descobrimento do véu volúvel, a estrutura poética que teria uma função inovadora, posicionando Machado de Assis entre os grandes escritores da literatura mundial. A volubilidade dá motricidade à narrativa ao mesmo tempo em que a solapa; a contradição se contradiz e conta a história (a narrativa) e a história da história (a volubilidade). As frívolas idas e vindas de Brás Cubas desmascaram pretensas posturas fixas a assegurarem tranquilidade ao todo poético. Sendo assim, a dialética talvez forneça um modelo outro que procure *trazer a contradição e a aporia para a própria constituição* da poética dostoiévskiana. Ao invés do sistema estático, cartesiano e autocentrado, a poética movimentaria tese e antítese pela dialética a percorrer o labirinto.

Entreveríamos um complexo poético que guarda homologia com a volubilidade machadiana. A fusão entre ironia e tempo deforma o curso narrativo até o aparecimento de duas instâncias que se complementam na medida em que se denegam: a estrutura poética e o conteúdo narrativo. A ironia estabelece a mediação entre o tempo e o(s) narrador(es). O tempo puro e simples traria o devir narrativo em um buraco negro inequívoco, sublimando o sólido antes que ele se desmanchasse no ar. Por outro lado, o foco narrativo nada enformaria se não se desdobrasse ao longo do tempo poético. A ironia estabelece a mediação entre as demais instâncias poéticas, sendo o espaço para o tempo e o fluido pelo espaço. Ocorre uma metamorfose quantitativa que leva a uma superação qualitativa. Um dos substratos motrizes para a poética dostoiévskiana seria justamente a implosão do foco narrativo unívoco em um caleidoscópio de vozes que se expressam aparentemente por si mesmas. Com a coexistência dos contrários, os choques dramáticos levam adiante, mas não necessariamente para além. Um narrador em primeira pessoa eleva a própria visão a uma onisciência divina de terceira pessoa, mas, em dado momento, lança mão da onisciência seletiva: contradição para além dos termos. Ora, vemos aqui não apenas o discurso de uma voz, mas a própria corda vocal, aquilo que a faz falar, uma estrutura que enseja uma voz determinada ao mesmo tempo em que lhe denega a integração unívoca. O impulso para a polifonia integral estaria, então, em seu caráter antissistêmico. Enquanto as mais diversas instâncias poéticas estiverem em contradição, a narrativa prossegue, os conflitos são animados, a reconciliação não se consuma, não sendo hipostasiada por uma síntese artística idílica e datada. Daí a atualidade da poética dostoiévskiana para além dos discursos redentores de personagens como Aliócha Karamázov ou o Príncipe Míchkin.

2 A polifonia e o patíbulo de suas cordas vocais

Mikhail Bakhtin propõe a ontologia do diálogo como forma de apreensão da incompletude intrínseca ao ser humano. O eu não existiria em si mesmo, mas apenas na relação inexorável com o outro, o tu. As colocações das personagens dostoiévskianas estariam intrinsecamente moduladas pelo germe alheio. Descobrimos o dialogismo velado,

e “embora só um fale, trata-se de um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro” (BAKHTIN, 2008, p. 226). Embebido pelo outro, o diálogo desvela-se como *altercação*, como crítica:

A ênfase principal de toda a obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do *conteúdo*, é uma luta contra a *coisificação* do homem, das relações e de todos os valores humanos no capitalismo. [Eis] *o sentido de sua forma artística*, a qual liberta e descoisifica o homem (BAKHTIN, 2008, p. 71).

Poderíamos de fato tomar o caráter dialógico como imediata diatribe anticapitalista ou deveríamos acompanhar o movimento contraditório que envolve o positivo e o negativo, a apologia e a crítica? Segundo Bakhtin, “Dostoiévski superou o solipsismo, pois ao invés da atitude do ‘eu’ que é consciente e julga em relação ao mundo, ele colocou no centro da sua arte o problema das interrelações entre esses ‘eus’ que são conscientes e julgam” (BAKHTIN, 2008, p. 114). As personagens dostoiévskianas falam à rouquidão. Ainda que o outro sempre lhes faça sombra, podemos de fato considerar equipolente essa iminência parda? Afinal, o outro fala desde si mesmo ou ouve sua voz mimetizada por uma projeção dedutiva de seu *alter*? Ora, o protagonista de *Memórias do subsolo* é acometido por comichões só de pensar em se relacionar com aqueles outros que, à revelia do seu discurso, ainda persistem em importuná-lo. Sim, todos os demais o importunam, o centro do universo parece ser o subsolo. Em *Crime e castigo*, a usurária Amália Ivânovna bem sente a reciprocidade alheia no contato da machada de Raskólnikov. Machada? A faca de Rogójin só se aquieta quando o Príncipe Míchkin enfim afaga o assassino de sua bem amada Nastácia Filíppovna, tornando completo o paradoxo do desfecho de *O idiota*.

Não poderíamos interpretar o diálogo velado a partir de seu caráter cínico? Por que haveria uma crítica unívoca? E se a crítica estivesse umbilicalmente associada à apologia? O grito contra a reificação ouviria também o sussurro cálido da luxúria. Afinal, *Os demônios* não retratam o deleite de Stavróguin em sua confissão pedófila ao clérigo Tíkhon?

Se não se envergonha de confessar o crime, por que se envergonharia do arrependimento? Pois que olhem para mim, diz o senhor; no entanto, como o senhor irá olhar para eles? Algumas passagens de sua exposição estão reforçadas pelo estilo; é como se o senhor se deliciasse com sua psicologia (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 680).

Lancemos os elementos díspares em constante entrecchoque para que a estrutura poética nos revele o modo pelo qual as diferentes tendências foram enformadas. À poética “não compete decidir se a tendência histórica que registra é recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade” (ADORNO, 1980, p. 273), já que o brado artístico não pode, por si só, libertar e descoisificar o homem. O próprio Bakhtin já advertira que a literatura sobre Dostoiévski

não domina a matéria que manuseia, mas é a matéria que a domina inteiramente, o que culmina com o desmembramento da obra do escritor em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos (BAKHTIN, 2008, pp. 3-4).

Como explicar, então, a aporia bakhtiniana para a constituição da polifonia integral se o teórico russo descobrira em germe a urdidura do princípio criativo de Dostoiévski? Por reiteradas vezes, Bakhtin aponta o caráter antissistêmico da poética dostoiévskiana. Porém, em vez de perseguir a contingência do caráter *negativo* da poética dostoiévskiana, Bakhtin posicionou-se ao lado do Fiódor Ortodoxo, ao erigir a ontologia do diálogo a partir da religiosidade de Dostoiévski:

Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. No plano da sua concepção de mundo utópico-religiosa, Dostoiévski transfere o diálogo para a eternidade, concebendo-o como uma eterna concórdia. No plano do romance isso se apresenta como a inconclusibilidade do diálogo, apresentando-se primariamente como a infinidade precária deste (BAKHTIN, 2008, p. 293).

A infinidade precária do diálogo prenuncia o monólogo desde o outro que vem de mim mesmo. Se o outro é problemático, o eu, por extensão, já não coincide consigo mesmo. Onde estaria o centro irradiador da poética dostoiévskiana? Bakhtin estabelece uma estreita correlação entre a ontologia do diálogo e a religiosidade de Dostoiévski. No limite,

o dizer para um outro que me completa desvela o homem em sua dialogia incriada. Ora, o próprio Bakhtin teve de lidar com a contingência trágica de não ser um *outro infinito*. Além de sua doença crônica, o teórico precisou refletir sob o punho de Stálin. “Máandelstam estava certo ao dizer que a poesia era mais respeitada na Rússia que em qualquer outro lugar, pois lá as pessoas eram mortas por causa dela” (MONTEFIORE, 2006, p. 126). Quando termina o diálogo, tudo termina. A contextualização política de tal libelo bakhtiniano faz todo o sentido quando levamos em consideração a mordada do NKVD². A utopia revolucionária ilhara o intelecto no Arquipélago Gulag. Teria a inconclusibilidade das personagens dostoiévskianas municiado Bakhtin com uma lufada de ar redivivo em meio ao discurso unívoco das autoridades soviéticas? Personagens construídas em pé de igualdade com o autor podem ter mostrado ao teórico russo uma alternativa ao culto do Guia Genial dos Povos. Como poderia Bakhtin radicalizar o caráter antissistêmico de Dostoiévski com o sistema soviético a lhe vergar os ombros? Por outro lado, estaria o teórico russo completamente imune à tendência em voga à época de apreender o mundo pela divisão estanque entre socialismo e capitalismo? Aos olhos de Bakhtin, em que medida não seria preferível a introdução do sistema soviético imbuído de amplas reformas em vez da degenerescência burguesa? Não se trata de tornar o pensamento uma função *imediate* do contexto histórico, mas de levar em conta a própria história como elemento propulsor ou limitador do pensamento. Bakhtin definiu o homem pela ontologia do diálogo. Definir também se associa a dar cabo. O diálogo infinito acaba arregimentado pela camisa de força do conceito positivo. O paradoxo do diálogo amordaçado desfaz-se com o reino da liberdade do capitalismo unívoco. Bakhtin não sobreviveu à queda da URSS. Hoje, se *impossible is nothing* (Adidas), *just do it* (Nike).

A indústria cultural parece submeter o caráter histórico do processo de reificação a uma naturalização ainda mais embrutecedora. No século XIX, Jeremy Bentham dissertara sobre as benesses do panóptico para o princípio de estabelecimento da rotina social do

² НКВД, Народный Комиссариат Внутренних Дел, Narodniy Komissariat Vnutrennikh Del: Comissariado do Povo para Assuntos Internos. Criado em 1934, o NKVD foi a polícia secreta e política da URSS. No âmbito do NKVD estabeleceu-se o Gulag (Administração Geral dos Campos de Trabalho Correccional e Colônias), órgão responsável pelo sistema de trabalhos forçados e deportações de cidadãos para regiões não habitadas e inóspitas.

trabalho. A partir de 1935, Alexei Stakhánov passou a ser um dos ícones da URSS. O operário de uma mina de carvão em Donetz, na Ucrânia, superou todos os padrões de extração, levando o Estado soviético a propor novos parâmetros de rendimento para os trabalhadores. Bakhtin pôde presenciar o processo de introjeção do panóptico. Hoje, é preciso justificar moral e objetivamente qualquer atividade que não gere valor. O centro nada retém porque tudo contém. “Esta aparente desordem, que em essência é a ordem burguesa no mais alto grau” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 113). O teórico russo não chegou a *synthetizar* o labirinto analítico aberto por sua polifonia. Tal incompletude não resulta “da contingência do talento e, tornando-se transparente em sua necessidade, aponta para o social” (ADORNO, 1980, p. 267). A polifonia integral precisaria da persistência pelo *negativo* para que pudesse ser erigida. O combate à síntese meramente parcial da obra de Dostoiévski trouxe a Bakhtin uma possibilidade de persistência pelo *negativo* da qual o teórico russo acabou declinando ao distanciar a análise polifônica da crítica dialética. Procuremos, então, reconstruir a crítica bakhtiniana à dialética. Do excuro que contraporá a polifonia à dialética, extrairemos elementos para a constituição da dialética polifônica.

3 A polifonia como um *momento* da dialética labiríntica de Dostoiévski

Bakhtin problematiza as relações entre polifonia e dialética desde as primeiras páginas de *Problemas da poética de Dostoiévski*.

A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento dos seus heróis é realmente dialético ou antinômico. Mas todos os vínculos *lógicos* permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as interrelações de acontecimentos entre elas (BAKHTIN, 2008, pp. 8-9).

Todos os vínculos *lógicos* permanecem nos limites de consciências isoladas? Como poderia a filosofia desdobrar suas temáticas continuamente dialogadas se os vínculos lógicos permanecessem nos limites de consciências isoladas? Em *Os irmãos Karamázov*, a adaga de Ivan – se Deus não existe, tudo é permitido – só se transforma em ação efetiva

pelas mãos ensanguentadas de Smierdiákov. Ivan, o Karamázov legítimo; Smierdiákov, o irmão bastardo. Ivan, o intelectual nihilista que traça a *genealogia da moral*; Smierdiákov, o amoral subalterno pronto a rasgar a moral de sua genealogia. Assim na terra como no céu, Ivan Pôncio Pilatos lava as mãos; assim no céu como na terra, Smierdiákov Barrabás terá as mãos sujas. Ivan e Smierdiákov, a irmandade no parricídio. “Matar pessoalmente, não era o senhor capaz disso, mas desejava que outro o fizesse” (DOSTOIÉVSKI, 1971, p. 428).

Bakhtin fala em vínculos lógicos restritos a consciências isoladas como uma característica própria à antinomia dialética. De fato, sem a intervenção *subjetiva* de Dostoiévski, Raskólnikov não teria esmagado o crânio da usurária Amália Ivánovna. No entanto, ao apreender os vínculos lógicos como categorias próprias a consciências isoladas, o teórico russo dilui o caráter social do pensamento. A própria reflexão somente se enforma pela mediação do processo de socialização a que o indivíduo é submetido. Mas é preciso considerar que Bakhtin estava criticando a dialética idealista, daí o caráter *monadológico* da consciência. O Jovem Marx então se insinua, pois, para o homem, “não se trata de uma consciência que seja de antemão consciência ‘pura’. Desde o começo, pesa uma maldição sobre o espírito, a de ser ‘maculado’ pela matéria” (MARX e ENGELS, 1998, p. 24).

Bakhtin estabelece um *diálogo* com a dialética idealista, a despeito de a poética dostoiévskiana *incorporar* a consciência atormentada continuamente por sua impossibilidade de se realizar efetivamente como *vida consciente*. “A consciência da necessidade de entrar em relação com os indivíduos que o cercam marca, para o homem, o começo da consciência do fato de que, afinal, ele vive em sociedade” (MARX e ENGELS, 1998, p. 25). A consideração sobre o caráter social da consciência ganha vivacidade poética nas inexoráveis relações de interdependência envolvendo as trajetórias ideológicas vivenciadas pelas personagens de Dostoiévski. O outro deixa de ser aquele que tende ao infinito para incorporar suas características materiais a serem efetivamente dribladas pelo equívoco do olhar. Raskólnikov pretende verificar se seus questionamentos para além do Bem e do Mal podem elevá-lo à altura de Napoleão Bonaparte. Mas o jovem estudante deve ter cuidado ao se levantar. O teto oblíquo de seu quarto exíguo como que lhe restitui a prostração da existência comezinha – e odiosamente real. O homem do subsolo quer saber se há algo melhor do que a imaginação. Para que uma afronta efetiva contra o alto

funcionário munido do sabre reluzente se o amanhã só despontará pela aurora de sua pena ficcional? Se lhe dói o fígado, que doa ainda mais – a reles aposentadoria talvez não dê nem ao menos para a consulta médica. As personagens dostoiévskianas são corroídas pela voragem do olhar alheio que lhes é próprio. O jugo da penúria conjuga subterraneamente o discurso das personagens. As consciências isoladas na teia de suas relações recíprocas não apenas orientam o curso dos acontecimentos como também são profundamente afetadas pelo desfecho das ações que se lhes tornam conscientes. Míchkin, o Cristo redivivo, afaga Rogójin, o assassino de sua amada Nastácia Filíppovna. A consciência de Míchkin pudera antecipar o ocaso. Não vim para negar a lei, mas para colocá-la em prática: a Paixão de Míchkin faz com que o título do romance, *O idiota*, prenuncie o colapso completo de sua consciência. A compaixão pelo assassino pecador e o sentimento pela amada assassinada não podem coexistir em uma mesma consciência íntegra. A loucura acaba por apresentar o desenlace mais sensato. A diluição da razão salva a consciência da escolha inverossímil. O corpo perece. Voz sob a mordação.

Ivan e Smierdiákov dão-nos outro exemplo escatológico da contiguidade dos vínculos lógicos *entre* consciências distintas e, ao mesmo tempo, contíguas até o ocaso. O abismo social não parece apequenar Smierdiákov diante de Ivan. Pelo contrário, a derradeira discussão entre os dois mostra um Smierdiákov pragmaticamente superior; um servo que não só aprendeu a lição como a executou. Cada uma das premissas amorais germinou no solo bem educado do intelectual Karamázov. A epígrafe do romance dá o tom para a reciprocidade parricida dos irmãos: “se o grão de trigo, caído na terra, não morrer, fica só; mas, se morrer, produz muito fruto” (JOÃO, 12, 24). O solo de seu corpo arrancará a infértil raiz paterna. Pai apócrifo. Smierdiákov diz a Ivan para observar como é que se faz aquilo que se pensa. Ao fim e ao cabo, Smierdiákov se suicida. Tal pai, tal filho: o corpo deve perecer. Ivan enlouquece. Sua razão ensandecida naufraga sob o peso da culpa. Voz sob a mordação. Do princípio ao fim, os irmãos parricidas Ivan e Smierdiákov ligam-se logicamente pelo cordão umbilical da poética dostoiévskiana.

Se a dialética envolvendo as consciências imiscíveis e recíprocas constitui um mecanismo poético fundamental para a teia narrativa de Dostoiévski, procuremos em Bakhtin outros elementos que contraponham a tese polifônica à antítese dialética.

Em nenhum romance de Dostoiévski há formação dialética de um espírito uno, geralmente não há formação, não há crescimento... [...].
A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de *coexistência* e *interação*. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo. [...]
... essas contradições e os desdobramentos [daí oriundos] não se tornaram dialéticos, não foram postos em movimento numa via temporal, numa série em formação, mas se desenvolveram em um plano como contíguos e contrários, consonantes mas imiscíveis, ou como irremediavelmente contraditórios numa discussão interminável e insolúvel entre eles (BAKHTIN, 2008, p. 28; p.31; p.34).

Separaremos o joio do trigo: a formação dialética implica um movimento em uma via temporal com vistas à unificação do espírito, enquanto coexistência e interação, categorias fundamentais da visão artística de Dostoiévski, enformam entrechoques dramáticos *aqui e agora*, o tempo enraizado no espaço. Sem o transcurso do tempo, o espírito não pode integrar sua trajetória e superar a si mesmo. Bakhtin interdita a apreensão da coexistência como um *momento* da formação do espírito. No entanto, sobre o teórico russo ainda paira a sombra da polifonia *integral*. Se o tempo eminentemente sincrônico inviabiliza a pretensão à formação integral do espírito, por que a poética deveria buscar um todo coerente e sistemático? Ao denegar a dialética, ou melhor, ao restringi-la ao devir idealista, Bakhtin não pôde apreender a polifonia como um *momento* da dialética, para a qual coexistência e interação remetem não à formação do espírito, mas à sua conseqüente *deformação*. A tentativa de delimitação de um novo gênero poético, o romance polifônico, orientou as invectivas de Bakhtin com vistas a distanciar Dostoiévski do monologismo poético. Em face do romance de formação, o novo aporte polifônico não apreendeu a enformação poética do romance de deformação (*Verbildungsroman*).

Quanto mais alto o nível, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra. Estas deixam de remeter a limitações do autor para indicarem impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social. Aos olhos do crítico dialético, a fratura da forma aponta para impasses históricos (SCHWARZ, 2000, p. 171).

Este artigo procura situar Dostoiévski como um autor que pode retraduzir as tensões contemporâneas. Que o Fiódor ortodoxo descanse em paz em seu austero túmulo petersburguês. Interessa-nos o artista Dostoiévski, cuja obra resiste à campã do tempo. Transcendência pela história. Trazer Dostoiévski para nossos dias implica dizer que sua poética transformou-se em uma crisálida histórica, cujos hieróglifos precisam da descoberta crítica para que a coruja polifônica enfim alce seu voo de Minerva. Dostoiévski, artífice e artificio da própria obra. Bakhtin nos remete ao plano artístico do escritor, que teria soerguido sua nova poética com profunda *consciência* artística.

É provável que Bakhtin visse o conceito dostoiévskiano do tempo aberto como algo essencial para a teologia de um Deus que, tal como um autor polifônico, deixa suas criaturas genuinamente livres para ‘surpreendê-Lo’. A liberdade demanda a surpresa, tanto para Bakhtin quanto para Dostoiévski. A teologia implícita nas obras de Dostoiévski é processual. Deus nos criou genuinamente livres, e mesmo Ele não consegue saber o que faremos (MORSON, 1999, p. 485).

Em relação à própria obra, Dostoiévski acaba por mimetizar o movimento contraditório de suas personagens. Às personagens como a Dostoiévski, a contraditória onisciência seletiva acaba por reservar um lugar todo peculiar na antecâmara do *subsolo*. Quanto mais alta uma estrutura literária, tanto mais o criador se relacionará com ela como o seu simples órgão de realização, como alguém que obedece à exigência do objeto. “O compositor propõe a regra a si mesmo, para depois lhe obedecer” (ADORNO, 1980, p. 264). Adorno torna-se contíguo a Bakhtin:

Criar não significa inventar. Toda criação é concatenada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ela trabalha e, por isso, não admite o arbítrio, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode-se chegar a uma imagem artística seja ela qual for, pois ela também tem a sua lógica artística, as suas leis. Quando nos propomos uma determinada tarefa, temos de nos submeter às suas leis (BAKHTIN, 2008, pp. 73-74).

A consciência artística de Dostoiévski também lhe passa às costas. O sujeito criador e a obra, o sujeito automático. A expressão francesa comporta a ambiguidade criativa: *sujet*,

ao mesmo tempo *sujeito* e *súdito*. Toda criação, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Como o objeto não existe em si, mas para si – ou por um veio dialógico, *entre si* –, aquilo que é dado no próprio objeto depende das categorias históricas para a sua apreensão. Bakhtin submeteu a literatura crítica sobre Dostoiévski ao exame da poética polifônica. No entanto, o teórico russo precisou fundamentar a polifonia sobre o plano artístico de Dostoiévski, pressupondo, assim, uma consciência panorâmica do autor em relação à própria obra. Mas se toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura e por isso não admite o arbítrio, o artista Dostoiévski, em face de sua obra, assume *simultaneamente* a posição do leitor Fiódor Mikháilovitch. Um leitor privilegiado, mas, ainda assim, um leitor. O objeto de criação e sua estrutura transformam-se e permanecem idênticos a si mesmos. O século XIX acreditava em si mesmo. Hitler ainda não discursara. O *New Deal* de Hiroshima ainda não pulverizara Nagasaki. O ateísmo de Ivan podia comportar a contrapelo a crença de que a religião fosse “apenas o sol ilusório que gira em volta do homem enquanto ele não circula em torno de si mesmo” (MARX, 2002, p. 46). O que a obra de Dostoiévski ainda tem a nos dizer? *Como* ela nos pode ser atual? As formas pelas quais a estrutura artística torna-se poeticamente normativa não são imutáveis e não dizem respeito somente a operações textuais. Por outro lado,

a interpretação social de todas as obras de arte não pode ter em mira, *sem mediação*, a assim chamada situação social ou inserção social de interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, muito mais, como o *Todo* de uma sociedade aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que *a ultrapassa*. O procedimento tem de ser imanente (ADORNO, 1980, p. 194).

Em Dostoiévski, a negação da formação do espírito não degenera apenas em coexistência e interação, mas em deformação. Que pode o beijo de Aliócha na testa de seu irmão Ivan além de plagiar o Cristo impotente diante do Grande Inquisidor? Se o tempo em Dostoiévski não transcorre paulatinamente; se o tempo supera a si mesmo por sua fusão inequívoca com o espaço, dizemos que a deformação poética amordaça as vozes das personagens, tendo por consequência o ensejo de suas trajetórias alquebradas, e

reciprocamente, vivências fragmentadas não poderiam ser narradas senão por mecanismos poéticos próprios à deformação. A poética e sua lógica artística. Ora, coexistência e interação não seriam esgarçadas pela escatologia espaço-temporal de Dostoiévski de modo a terem sua própria *qualidade* alterada? Não poderia haver uma síntese a partir do entrelaço entre Ivan e Smierdiákov? “O último elo da série dialética seria fatalmente uma síntese do autor, que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados” (BAKHTIN, 2008, p. 28). A síntese dialética não se soergue pela *eliminação* dos elos anteriores. Saquemos da luva a Mão Invisível e observemos a produção do famoso alfinete de Sir Adam Smith. Suponhamos que o alfinete seja feito de ferro. O ferro precisa ser *negado* em sua condição de matéria-prima na passagem pelo processo produtivo. No entanto, se o ferro fosse completamente *negado*, nenhum alfinete viria a costurar. Assim, o ferro deve ser *negado* e *afirmado* concomitantemente. Falamos em *afirmação* com o sentido de *se manter* o ferro em meio à sua modificação pelo processo produtivo. Afirmção que *eleva* o ferro já que o mantém mesmo em meio à sua negação. O ferro se transforma e permanece idêntico a si mesmo. Tese e antítese excluem-se mutuamente, mas a produção do alfinete, por fim, consiste na síntese, na *superação*. *Aufhebung*. *Auf* -, sobre, *por sobre*, o vestígio da elevação. O substantivo *Hebung* ergue-se sobre o verbo *heben*, levantar, alçar. A superação nega, eleva e supera o ferro até o alfinete. O tempo fluido lubrifica a antítese até a síntese do processo produtivo. O alfinete está pronto para a costura d’*A riqueza das nações*.

Ainda que maleáveis, ideias podem rasgar ainda mais que alfinetes. Eliminação e superação formam conceitos dialéticos que, à época de Dostoiévski, comportavam muito mais teor *positivo* que à época de Bakhtin. O teórico russo não deixou de figurar entre os possíveis equivalentes para o ferro no Gulag. A síntese histórica aproximou-se da distopia. Dialética do obscurecimento. Quanta angústia não transpassou aqueles que acreditaram no Espírito do Tempo! A síntese de Maiakóvski foi um tiro na própria têmpora. Walter Benjamin se apercebera de que a filosofia ainda teria muito a peregrinar pelo deserto de gelo da abstração idealista, até que pudesse *incorporar* sua materialidade. Trágica materialidade que não pôde transformar o pensador judeu em *outro infinito* antes que o cerco eugênico da Gestapo não lhe deixasse outra opção senão o suicídio. A ontologia do

ser dialógico como o debater-se do indivíduo enclausurado a quem só resta a voz sob a mordaza. Veríamos, então, laivos idealistas na ontologia dialógica de Bakhtin? Poderíamos *ser* essencialmente dialógicos para além da vida administrada que nos faz consentir calados? Se a polifonia ontológica não pode entrar em choque com a realidade reificada que lhe dá voz, somente o Reino da Ideia Absoluta – o sucedâneo filosófico do Espírito Santo – pode hipostasiar o ser humano em sua essência discursiva.

Lukács, na *Teoria do Romance*, rejeita a alternativa de se apelar ao mundo da forma – a estética – como um modelo de coerência que poderia ser projetado sobre o mundo fragmentário. Tal estratégia conferiria à arte uma prioridade que ela não pode arrogar para si mesma, já que a arte é uma entre as várias esferas sociais a competirem entre si. Tal prioridade estabeleceria uma imposição da racionalidade estética sobre domínios heterogêneos, tais como a política, a economia, a religião etc. (HOLQUIST, 1986, p. 134).

Em uma entrevista para um canal de televisão em 1963³, Max Horkheimer lançou a aposta no negativo contra a apostasia histórica do positivo:

Marx tinha o ideal de uma sociedade de pessoas livres. Ele acreditava que a sociedade capitalista seria inevitavelmente superada pela solidariedade da classe trabalhadora crescentemente empobrecida. Ora, nossa sociedade não empobrece os trabalhadores, mas permite que eles vivam mais decentemente⁴. Além disso, Marx não percebeu que liberdade e justiça são conceitos dialéticos. Quanto mais liberdade, menos justiça. Quanto mais justiça, menos liberdade. O conceito-chave da Teoria Crítica é a impossibilidade de se determinar a sociedade boa e livre a partir das categorias de nossa própria sociedade. Mas ainda é possível que nos dirijamos aos aspectos *negativos* da sociedade que queremos transformar.

A meu ver, a aporia da construção polifônica de Bakhtin aponta não apenas para o caráter ideológico de sua metodologia, mas, fundamentalmente, para a subversão histórica que despojou a classe trabalhadora de seu papel revolucionário, acomodando-a aos

³ Horkheimer sobre Marx e a Teoria Crítica: <http://www.youtube.com/watch?v=5lmLMFJXuSk>. Consulta realizada em 6 de março de 2011.

⁴ “A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas despertam e idiotizam as pessoas ao mesmo tempo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, pp. 15-16).

domingos para o reinício da tautologia da segunda-feira. Coube à indústria cultural a diluição do ímpeto pela primeira-feira em sua síntese retroativa. Não foram os soviéticos que concretizaram o escalonamento dos desejos humanos por meio da tabela logarítmica contra a qual o homem do subsolo pretendia se contrapor. O realismo socialista seria acusado de revisionismo pela atual indústria publicitária. Todas e cada uma de nossas ações sociais devem corroborar a (re)produção da realidade tal como ela deveria ser, fazendo-a permanecer precisamente como ela é. Qualquer bandeira hasteada por uma nova verdade deve perfazer o circuito da mercadoria para se fazer ouvir, ou por outra, para ser vendida.

As personagens dostoiévskianas e suas metamorfoses são o entreposto necessário para quaisquer trâmites entre as instâncias poéticas. Ora a narrativa se verá confirmada em sua catequese, ora a forma trará a lume a denúncia (cínica) do engodo. A deformação não se relaciona com a instância narrativa esfacelada como um mero predicado. A instância narrativa sujeita-se ao esfacelamento por conta da própria deformação. Trata-se do caráter estrutural da ironia, irredutível a qualquer zombaria conteudística. Não fosse a ironia a sulcar estacas ao longo do devir narrativo e o tempo transformaria a história em um mero lance de dados sem nem ao menos o era uma vez. Em relação ao tempo, a ironia traça o compasso do espaço. Não fosse a ironia a dinamizar o espaço pelo tempo e o espaço cristalizaria a narrativa em um *pelo sinal da santa cruz*. A contravenção poética da instância narrativa também precisa reduplicar as antíteses motrizes que compõem a síntese como um todo dialético e labiríntico. O centro nada retém porque tudo contém. Ao invés de um centro integrador a orientar sistematicamente a disposição equânime e estática das partes de cuja somatória resulta o todo, a poética dostoiévskiana constitui-se pela contínua negação de si mesma, e cada antítese que se pretenda centralizadora deve se contradizer até uma nova descentralização que perpetue o movimento poético contínuo e sem finalidade para além do próprio prosseguimento narrativo. Um subsolo todo escavado mimetiza a poética dostoiévskiana. Não há pilastras de sustentação, o teto cai sem solução a devorar o movimento em fuga contínua e contraditória, já que a saída do labirinto é uma mera aposta – ou pior, promessa. “Todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída” (BAKHTIN, 2008, p. 51). Em que a entrada de um labirinto pode ser diferente da saída? O centro nada retém e deve descentralizar-se até a próxima

antítese a ser denegada. Um subsolo composto por galerias elípticas cujas *formas* são percorridas pelo movimento contínuo que se projeta adiante para não inviabilizar a própria contradição. A coerência íntegra do sistema poético traria em seu bojo a síntese idílica em nome da ressurreição de Deus. O Fiódor ortodoxo está morto. A poética *labiríntica e deformada* de Dostoiévski reflete em sua transcendência estética o desencantamento do mundo. O devir narrativo não suprime as contradições, mas gera a *forma* dentro da qual elas podem mover-se.

“É uma contradição, por exemplo, que um corpo caia constantemente em outro e, com a mesma constância, fuja dele. A eclipse é uma das formas de movimento em que essa contradição tanto se realiza como se resolve” (MARX, 1988, p. 92). O subsolo poético de Dostoiévski é composto por sucessivas galerias elípticas.

A forma da narrativa é por si mesma a metáfora para o dilema do homem do subsolo, qual seja, viver o limite da brutalidade do historicismo. Uma vez que toda ordem é relativa, como criar um sistema em que se possa viver? Assim, a narrativa literária equivale à história, e a antinarrativa das *Memórias do Subsolo* é uma metáfora estrutural para a derrocada da história, ou ao menos a derrocada da história entendida de modo que o sentido da existência virá a lume progressivamente no curso do próprio processo (HOLQUIST, 1986, pp. 78-79).

Se a dialética do labirinto pressupõe a polifonia amordaçada, o relativismo dogmático e o dogmatismo monológico constituem momentos mutuamente excludentes e umbilicalmente enredados para a escavação do subsolo poético de Dostoiévski. O relativismo ideológico parecia um mero sofisma em meio às muitas bandeiras redentoras do século XIX. O dogmatismo da verdade única só precisaria de adeptos para desfraldar sua bandeira libertária. Hoje, toda e qualquer ideia pode se propagar desde que atravesse o corredor polonês que a torna asséptica. O discurso contestador e a luta bem paga pelo espaço publicitário. O dogmatismo pode vigorar no âmbito próprio a cada uma das esferas sociais. Ao *outro* relega-se o relativo. A poética dostoiévskiana retraduz o encontro dos contrários intercambiáveis. Para a dialética do labirinto, não pode haver igualdade onde não há diferença, ainda que o outro seja submetido ao processo de homogeneização pelo *nós* industrial.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. Lírica e Sociedade. In: *Os pensadores*. Trad. José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.

_____. Ideias para a sociologia da música. In: *Os pensadores*. Trad. José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 259-268.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores*. Trad. José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 269-276.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Os irmãos Karamázov*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

JOÃO. Evangelho segundo São João. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. dos Monges de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Ave-Maria, 1994, p. 1384-1413.

HOLQUIST, M. *Dostoevsky & the Novel*. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

HORKHEIMER, M. *Horkheimer sobre Marx e a teoria crítica*. Entrevista online. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5lmLMFJXuSk>>. Acesso em: 6 de março de 2011.

MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARX, K. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

McREYNOLDS, S. Introduction to Dostoevsky and Christianity. *The Journal of the International Dostoevsky Society*. Tübingen, vol. 13, p. 5-22, 2009.

MORSON, G. S. Paradoxical Dostoevsky. *The Slavic and East European Journal*, vol. 43, p. 37-49, 1999.

MONTEFIORE, S. S. *Stálin*. A corte do czar vermelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHNAIDERMAN, B. *Turbilhão e semente*. Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Recebido em 04/08/2011

Aprovado em 21/09/2011