

Bakhtin, Pushkin e a cocriatividade daqueles que compreendem / *Bakhtin, Pushkin, and the Co-Creativity of Those Who Understand*

Donald Wesling*

RESUMO

Do início (1919) até o final de suas publicações (1972), Mikhail Bakhtin escreveu frequentemente a respeito da força da criatividade. Isso foi um tema secundário, mas também uma variante livre e valorativa de seus grandes temas, como dialogismo, cronotopo, carnaval, grande tempo. A definição de Bakhtin que colabora para distinguir o dado, que já existe, do recentemente criado, ajuda-nos, em 2015, a resgatar a criatividade de seus usos desgastados na esfera pública. Uma finalidade deste ensaio é retificar uma expressão valiosa: mostrar o que Bakhtin quer dizer com a cocriatividade daqueles que compreendem¹. Outra finalidade é especificar, com o auxílio de Bakhtin, o tipo de criatividade que Alexandr Pushkin realiza nos poemas líricos, narrativos e meditativos em seu momento histórico. Na medida em que formos bem-sucedidos, continuamos um projeto de estudos bakhtinianos cujo objetivo é mostrar como seu pensamento contribui para a interpretação da poesia como uma arte verbal.

PALAVRAS-CHAVE: Criatividade; Performativo; Poesia; Práxis

ABSTRACT

From the beginning (1919) to the end (1972) of his publishing career, Mikhail Bakhtin very often wrote about the force of creativity. This is a secondary theme, but also a freedom-valuing variant of his grand themes of dialogism, chronotope, carnival, great time. Bakhtin's definition, which works to disentangle the existing given from the newly-created, helps us in 2015 to rescue creativity from debased usages in the public sphere. One purpose of this essay is to rectify a valuable term: to show what Bakhtin means by "the co-creativity of those who understand." Another purpose is to specify, with Bakhtin's help, the type of creativity Alexandr Pushkin achieves in his historical moment, in lyric, narrative, and meditative poems. To the extent we are successful, we continue an ongoing project in Bakhtin studies: to show how his thinking aids in the interpretation of poetry as verbal art.

KEYWORDS: Creativity; Performative; Poetry; Praxis

* University of California, San Diego – UC San Diego, San Diego, Califórnia, Estados Unidos da América; dwesling@ucsd.edu

¹ NT: Optamos pela tradução direta da expressão do inglês, não apenas porque nos pareceu expressar mais fielmente o pensamento do autor, mas também a seu pedido. Acrescentamos, porém, que, na tradução de Paulo Bezerra, encontramos “co-criação dos sujeitos da compreensão” (Apontamentos, 2006, p.379, in *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.367-392); e, na tradução anterior, de M. Ermantina Galvão G. Pereira, “Co-criatividade do compreendente” (1997, p.382, in *Estética da criação verbal*. Trad. M. Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.369-398).

O que é a práxis? Ou o que liga o pensamento ativo à ação no mundo? Minha resposta é: criatividade. O modo como Mikhail Bakhtin define criatividade ao longo dos 50 anos de sua carreira, este é um significado variante de práxis, um termo que ele nunca usou. Para Bakhtin, criatividade é tanto uma política da arte como uma arte da política. Para ele, a ação da arte, arguta em relação a conjunturas históricas, é formativa e generosa. Em sua resposta à arte verbal, ele deliberadamente condena e evita a necessidade dos formalistas de colocar a história entre parênteses, de descolar a palavra do diálogo, de fugir à ação. Para ele, o discurso da arte simplesmente não permite o pensamento frouxo e esperançoso que o termo criatividade geralmente carrega consigo.

Os grandes temas na carreira de Bakhtin são dialogismo, cronotopo, carnaval, grande tempo. Quero defender aqui um outro tema e termo - criatividade, e especialmente o que ele chamou (numa coletânea de notas mais do final de sua vida²), “a cocriatividade daqueles que compreendem” (BAKHTIN, 2006, p.392). Criatividade é claramente um tema secundário, que surge diante de nós apenas em exemplos tão longos como uma sentença, um parágrafo, quando muito uma página, mas encontrei mais de uma centena de usos na obra bakhtiniana entre 1919 e 1971, e é sempre uma variante livre e valorativa, ou sinônimo, desses quatro grandes temas primários. *Criatividade* (que para Bakhtin nunca corresponde a *gênio*, raramente a *criador*, quase sempre este nome abstrato se refere ao poder ou faculdade) também ajuda a definir, e é definida, por seus outros termos de ligação *inacabamento*, *distanciamento*³, *sujeito que fala*, *fronteira*, *sentido*, *leitura*, *grande tempo*, *cultura*, e o *novo* em oposição ao *teoreticismo*, aos *códigos*, àquilo que *já está pronto e acabado* [*ready-made*].

A questão da criatividade me chamou a atenção como um subtema a partir do interesse constante de Morson e Emerson pela noção na obra *Prosaics*⁴, livro de 1990 (*Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*)⁵, onde ela ocorre em seu título e aparece a cada dez páginas, destacadamente no índice. Meu próprio interesse está na poética histórica, mas não a ponto de empurrar a prosaística de lado. Para minhas finalidades, o mais produtivo documento é o

² NT: Para referência em português, ver nota de rodapé n.1.

³ NT: A tradução de Paulo Bezerra utiliza (e justifica) “distância” ou “distanciamento” (BEZERRA, 2006, p.X).

⁴ NT: Tradução em português. MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

⁵ No original, o autor não distingue criatividade e criação, o que mantivemos na tradução.

conjunto de notas frouxamente amarradas de 1970-1971 reunidos em *Speech Genres*⁶, e o parágrafo mais excitante vem depois do pequeno parágrafo sobre distância⁷ (*vnenakhodimost'*), ou não-fusão, a necessidade de pontos de vista e fronteiras, em que Bakhtin nega fortemente que a compreensão mais completa possa vir da empatia emocional ou da tradução “da linguagem do outro para a minha linguagem”. A seguir, vem a passagem abaixo, na forma de notas para si mesmo, produtiva porque enigmática, um gesto de pensamento que precisamos completar:

Compreender o texto tal qual o próprio autor de dado texto o compreendeu. Mas a compreensão pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda em muitos aspectos é inconsciente e polissêmica. Na compreensão ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a compreensão completa o texto: ela é ativa e criadora. A compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A co-criação dos sujeitos da compreensão (2006, p.377-378)⁸.

Especialmente nessas notas, reunidas pelo editor, o sentido contextual é tudo para Bakhtin, e aqui o contexto são as relações dialógicas incorporadas em termos como *compreender*, *completar*, *continuar*, *diversificar*⁹, e seu prefixo frequente e favorito de mutualidade, “co-”. Para explicar com termos de algum outro lugar, nos últimos fragmentos “co” está significando a luta no limite das consciências; “criatividade” é nossa liberdade de romper com o dado, enquanto o incluímos; “criação final [é] cognição”¹⁰, um “pensamento-ação”¹¹; aqueles que compreendem são os que agem ativamente na “separação precisa de duas consciências, da sua contraposição e da sua inter-relação” (2006, p.142)¹².

Eis minha ampliação do que Bakhtin quis dizer: este tipo de criatividade não é aquele dos atos dialógicos do discurso no passado, que podem ter contribuído para as decisões do autor de fazer o trabalho de arte verbal, ou de atos discursivos no presente, que podem ocasionar riso ou

⁶ Ver referência completa na nota de rodapé n. 1.

⁷ NT: Na tradução em português (BAKHTIN, 2006, p.377; ref. completa na nota n.1), o termo é “distância (especial, temporal, nacional)”, assim como no inglês *outsideness* (*spatially, temporally, and nationally*).

⁸ Cf. nota de rodapé n.1.

⁹ No texto em português, temos: “compreender, tal qual, completa, continua e multiplica”.

¹⁰ NT: De acordo com a tradução para fins didáticos realizada por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, encontramos: “em última análise, a criação (?) é cognição” (p.52): <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAfBLUAK/bakhtin-filosofia-ato#> ; em *Para uma filosofia do ato responsável*, tradução aos cuidados de Vladimir Miotello e Carlos A. Faraco. São Carlos: Pedro&João Editores, 2010, “em última instância, a criação <?> é conhecimento” (p.89).

¹¹ Na trad. de Faraco e Tezza, “pensamento-ação” (p.44); na trad. aos cuidados de Miotello e Faraco, “ato-pensamento” (2010, p.78).

¹² Cf. nota de rodapé n.1.

ação política ou amor fora de uma pura conversa casual. Esta criatividade, antes é a do leitor ou crítico ou historiador, que vem depois que o trabalho já foi fixado. Esta é a criatividade da palavra posterior ao momento em que chega ao intento, ao gênero discursivo, ao tom emocional-volitivo e à dinâmica do trabalho completo.

Esta é a cocriatividade da leitura-resposta, quer do intelectual ou do artista, parceiros em toda a trivialidade do dialogismo: democrático, sempre aberto para qualquer um. “Aquilo que é criativo deve criar a si mesmo”, John Keats falou em uma carta famosa (KEATS, 1958, p.374). Conscientemente, dentro das contradições de nosso próprio espaço-tempo, talvez possamos aprender a ser criativos a partir das palavras e trabalhos de outros, mesmo os antigos, e podemos complementar e continuar seu cronotopo, o trabalho criativo deles. Empatia e acordo não são necessários; são sinais, de fato, de que mais trabalho é necessário. Está no espírito de Bakhtin dizer que nossa criatividade é mobilizada por meio da confrontação. Não por meio do que Lipps entende por empatia [*Einfühlung*]¹³, nem por meio da fusão de mentes ou identificação com o original que podemos nos transformar, mas por meio de definirmos nossa relação espaço-tempo-cultural com aquela do trabalho: por meio do conhecimento cada vez maior da história, que informa as lutas da imaginação no território do enunciado. Este é o efeito da paralaxe, mudando o presente com referência ao passado, mas, igualmente importante, mudando o passado com referência a dois pontos de vista no presente; isso é também o que Bakhtin quis dizer com “grande tempo”, na última linha de Metodologia das ciências humanas (p.410)¹⁴, como uma “questão” ainda a ser resolvida.

Em outro desses fragmentos, intitulado O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica (2006, p.307-337), Bakhtin coloca outros sentidos em jogo, utilizando uma palavra completamente diferente para significar “criativo”. Estando claro o sentido de *tvorchestvo*, aqui ele procura reforçar uma distinção crucial entre o dado e o criado no enunciado verbalizado, acrescentando um prefixo à mesma raiz: *Dannoe i sozdannoe*. Os sentidos opostos compartilham a mesma raiz semântica! Em português este parágrafo maravilhoso é:

¹³ NT: O autor refere-se ao conceito de “empatia” (*Einfühlung*) em oposição a “abstração” (*Abstraktion*), segundo Theodor Lipps, que inicialmente considera *Einfühlung* “imitação interior” [inner imitation]. Ver LARLHAM, Daniel. *The Meaning in Mimesis: Philosophy, Aesthetics, Acting Theory*. Columbia University, 2012.

¹⁴ In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.393-410.

O *dado* e o *criado* no enunciado verbalizado. O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo que não existia antes dele, dado e acabado. Ele sempre cria [*sozdaet*] algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado (2006, p.326)¹⁵.

Isso acrescenta à ideia bakhtiniana de criatividade três elementos que não havíamos visto até aqui, a saber, o dado *vs.* o criado, algo que nunca existiu antes, e criação como valor. No restante desse parágrafo Bakhtin ridiculariza aquilo o dado que “já está pronto e acabado” dez vezes. Ele está tentando ser equânime em relação aos dois sentidos, o dado e o criado, mas claramente compreende “o que é criado” como o projeto extenuante, a única oportunidade urgente para a descoberta. Ele diz exatamente isso numa sentença que vem depois, na mesma página da citação anterior: “Estudar no *dado* criado (por exemplo, a língua, os elementos acabados e gerais da visão de mundo, dos fenômenos refletidos da realidade, etc.) é bem mais fácil que estudar o próprio *criado* [*legche, chem samo sozdannoe*]” (2006, p.326)¹⁶.

Aqui como em outros textos ao longo de sua carreira, nos usos do termo *criatividade* e seus cognatos, Bakhtin quase sempre escolhe promover e defender, ou mesmo estudar em profundidade, o que é criado.

Para este artigo decidi segui-lo, incumbindo-me da tarefa mais difícil, enquanto descrevo o próprio Bakhtin, Pushkin e os comentadores de Pushkin. Ninguém conseguiu desenhar uma linha demarcatória entre o dado e o criado, ou mostrar a extensão de entrelaçamento deles. Mas há providências práticas a serem tomadas, se quisermos fazer da criatividade nosso foco e identificar o imprevisível, o quociente de liberdade nunca antes visto no trabalho de arte verbal.

Preparando a segunda parte deste artigo, mais prática e crítica, colocaria aqui um termo no sentido encontrado em Charles Sanders Peirce: *reconhecimento*, como algo que coloca em destaque a experiência, não conceitos; reconhecimento como um mapa de pensamento capaz de representar a criação de conjecturas explanatórias. Reconhecimento, parte do acontecimento, não deveria, no entanto, ter o mesmo caráter que a busca tradicional de conceitos, a saber, evidência e generalização. Para aplicar isso ao pensamento literário: o leitor pode, por meio da

¹⁵ Para referência, ver nota de rodapé n.12. Os termos em russo vêm de passagens de Mikhail Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*The Aesthetics of Verbal Creation*] (Moscow: Iskusstva, 1979), p.298-299.

¹⁶ Para referência, ver nota de rodapé n.12.

historicização do texto, trabalhar para reproduzir e associar-se aos elementos que fizeram um trecho de escrita criativo no momento de seu nascimento? Uma vez Boris Pasternak propôs que todo poema descreve as condições de sua própria criação: o leitor pode especificar os modos pelos quais isto acontece por meio de conhecimento suficiente a respeito da situação real da poesia num tempo e espaço particular? Se sim, tais leitores seriam reconhecedores, ou, num sentido mais fraco, cocriadores. Vamos propor que destacar o quociente de criatividade torna o leitor um reconhecedor.

Frequentemente, mas não sempre, Bakhtin foi exatamente este tipo de leitor. Em minha tentativa de ler não apenas como um crítico-juiz-historiador, mas também como um reconhecedor, começo com as próprias palavras de Bakhtin, “O que é dado é completamente transformado no que é criado” (2006, p.326)¹⁷. O advérbio de Bakhtin “completamente” é inadmissível porque não pode ser provado, porque seu sentido é totalizante, a não ser que aceitemos que Bakhtin nunca chega a esclarecê-lo realmente. Deborah Haynes diz isso melhor em seu livro recente: “Afinal, a não repetibilidade e a inconclusibilidade aberta dos atos criativos tornam possíveis a transformação pessoal” (2013, p.45)¹⁸. Isso leva à razão central de sua insistência na atividade e no valor, em suas sentenças sobre criatividade espalhadas e com diferentes focos. Para que serve a vida humana, se não para transformação? Esta questão não enunciada, mas sempre por perto, deriva da crença religiosa de Bakhtin; para ele, Criação original é o modelo para todas as nossas mínimas ações. O problema da transformação – envolvendo abertura para a autoconversão e boa vontade para converter outros – também resulta em uma abertura relevante na sua explicação da arte verbal. Porque Bakhtin acha que a lírica é (ou é geralmente é) monológica e, portanto, está acima do pessoal, e não é social, ele tem reservas em relação a ela enquanto instância ética e modo literário onde recursos de ênfase e linguagem rítmica se fazem valer. Que o *cri de coeur* lírico seja repetível e fechado é o motivo, segundo ele, pelo qual a poesia é uma prática menos transformadora do que o romance, consideradas as personagens imaginárias do romance e seus conflitos discursivos. Isso não age em seu espírito, para dar uma explicação para a poesia que se voltará para os valores da irrepetibilidade e abertura inconclusa?

¹⁷ Para referência, ver nota de rodapé n.12.

¹⁸ No original: “Ultimately, the unrepeatability and open-endedness of creative acts make personal transformation possible”

Como pode um poema lírico, que está fixado para sempre numa forma determinada de palavras, distante do discurso por suas coerções materiais, memorizável porque imutável, passar de um evento moral para a eventicidade de cada momento na mente do leitor? Bakhtin está próximo a definir isso com seu tom emocional-volitivo, mas as relações precisam ser feitas de modo mais explícito. Ele sabia que, para o Formalismo, o recurso material, métrica e tudo mais, residia no próprio texto, obviamente um erro profundo; ele sabia que a relação da consciência que fala e que age era o centro de uma teoria mais completa de comunicação, incluindo a arte verbal; eventicidade/performatividade na relação específica e sequencial entre texto e leitor era o próximo passo, um passo ainda não dado.

Sugiro uma abordagem para pensar com Pushkin por meio da performatividade e da eventicidade, duas categorias que Bakhtin abordou mas não desenvolveu. Há um parágrafo no início de *O autor e a personagem na atividade estética* que define evento de modo compartilhado e ativo: onde a outra consciência é Deus, o evento é religioso (prece); onde não há nenhuma personagem, temos um acontecimento cognitivo (um tratado); quando o autor e a personagem são antagonistas, “termina o acontecimento estético e começa o acontecimento ético que o substitui” (o panfleto, o manifesto, etc.); mas um evento estético, que é o nosso foco aqui, “pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem” (2006, p.20)¹⁹. Uma definição de evento relacionada com essa ocorre em *Para uma filosofia do ato responsável*, quando Bakhtin defende que o tom emocional-volitivo “*envolve o conteúdo inteiro do sentido do pensamento na ação e o relaciona com o existir-evento singular*” (2010, p.87; grifo do autor)²⁰. *Dessa forma*, o acontecimento é único, nunca se repete: e quando estético é apenas para ser vivido por interlocutores humanos no mesmo espaço e tempo. O acontecimento é mais um marcador de valor do que um simples momento; ele é anterior ao pensamento; ele é anterior ao “ato realmente realizado”.

Nesse mesmo texto, Bakhtin louva o “pensamento *participativo* [que] predomina em todos os grandes sistemas de filosofia” (2010, p.50), escrevendo sobre uma “consciência participante, encarnada” (2010, p.109) na qual valores emocional-volitivos surgem do agir de

¹⁹ O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p.3-194.

²⁰ *Para uma filosofia do ato responsável*, tradução aos cuidados de Vladimir Miotello e Carlos A. Faraco. São Carlos: Pedro&João Editores, 2010.

participantes no espaço e tempo²¹. O acontecimento e a participação são conceitos relacionados porque o último realiza o primeiro. O acontecimento é quase (mas não ainda) a eventicidade plena, ou a retomada das energias cognitivas emocionais do texto na mente do leitor, e o pensamento participante não é ainda a performatividade, ou o discurso ilocucionário que faz coisas no mundo, como “Eu o condeno, Pussy Riot, a dois anos de prisão”. Apesar disso, Bakhtin está usando *postupochnaia*, o “performativo” em russo. O antagonista de J. L. Austin, o constativo ou o fixado na linguagem, tem muito em comum com os códigos que Bakhtin critica em Ferdinand de Saussure e em Yuri Lotman. Há argumentos a favor de um parentesco fundamental do dialogismo com a teoria dos atos de fala de Austin e Paul Grice, que surgiu no Ocidente mais ou menos na mesma época em que Bakhtin estava sendo redescoberto na Rússia. Em particular, a ideia de um tom social legível, emocional-volitivo, que muda nos falantes e entre os falantes, é uma analogia possível com a *performatividade* de Austin e a *implicatura* de Grice.

Com a eventicidade e a performatividade como nossas categorias básicas, retornamos ao monumental exemplo de Pushkin. Por que Pushkin? Em primeiro lugar, porque ele tem um modo de invocar a cocriação em Bakhtin e admiradores de Bakhtin. Bakhtin tem mais do que algumas páginas de crítica sobre a lírica de Pushkin e os trabalhos mais longos dele, buscando estudá-lo mais de perto para ilustrar a teoria dialógica. O próprio Pushkin permanece um escritor fundamental, um Shakespeare da Rússia, porque em sua carreira a criatividade tem todos os atributos da inteligência: abundância, consciência da tradição poética russa, série de gêneros, espantosa amostra de competência técnica, pureza de dicção e imprevisibilidade de julgamento, habilidade para ser pessoal e impessoal quando necessário, denso conteúdo de percepção, perícia forense de argumentação, atualidade; e por último, mas não menos importante, preocupação consciente em relação ao que produz a excelência na escrita. Pushkin deu o primeiro exemplo válido de uma linguagem literária flexível e engenhosa em russo, tornando possível, assim, a poesia russa moderna. Em *Eugene Onegin*, ele também inventou, ao menos em verso, as sofisticadas estruturas de desenvolvimento de personagem e de tons de atos de fala de todos que o sucederam no romance russo. Também, como veremos no poema *Autumn (Osen)*, Pushkin expressou um intenso interesse pelas condições que invocam a criatividade, de forma sazonal e cognitivo-emocional.

²¹ Para referência, ver nota de rodapé n.17.

Bakhtin se refere a Pushkin em seu primeiro trabalho publicado, *Arte e responsabilidade* (1919), e sete vezes nas páginas de *Speech Genres*²². Nos cinquenta anos que se estendem entre seus primeiros e últimos escritos, há muitas menções passageiras e três leituras mais aprofundadas: nos anos 1920, há duas análises do curto poema lírico de Pushkin, *Separação* (*Razluka*--"Dlia beregov otchizny dal'noi"), cada uma delas com cerca de oito páginas, de cuja relação controversa e história de publicação não trato aqui; e uma leitura notável (ainda que, na minha opinião, obstinadamente parcial) de *Eugene Onegin* de 1940. O melhor aspecto de ambas as análises de *Separação* é sua demonstração de que a lírica pode apresentar e exemplificar o pensamento. As duas leituras estão ligadas por linhas lógicas e redes de termos recorrentes (como *amor*, *momento*, *ritmo* e, muito frequentemente, *acontecimento*) que derivam de ensaios que elas exemplificam, e as duas enfatizam a relação de pessoas no texto, transformando atos de fala de Pushkin em pensamentos-ação. Por exemplo, uma das leituras mostra bem a relevância humana da ética da fala de Bakhtin, sua *Filosofia do ato* responsável na medida em que toca toda metáfora importante, cada ponto de inflexão do poema. A outra leitura de *Separação*, em *O autor e a personagem na atividade estética*²³, mostra como um texto pode abolir espaço, tempo e mortalidade, enquanto expõe o cru desamparo do amor. Em nenhuma delas ele dá conta das outras intenções, das outras estruturas que fazem do poema um poema, mas ele já havia nos alertado que este não era o seu propósito.

As páginas de Pushkin em *O autor e a personagem na atividade estética* contêm um parágrafo sobre Lensky, o poeta de *Eugene Onegin*, mostrando a crítica de Pushkin ao jovem escritor e seus versos sentimentais. Bakhtin conclui que "a relação do autor com o herói não é propriamente lírica" (1990, p.225; tradução nossa). Considerando que essas poucas sentenças fazem uma referência ao estilo paródico, elas me levaram a passagens de Bakhtin similares e muito mais completas sobre *Onegin* como um romance, anos mais tarde, em 1940, em *Da Pré-*

²² Na edição em inglês, a coletânea *Speech Genres*, que corresponderia a *Estética da criação verbal*, em português, compõe-se de *Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff; The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel: The Problem of Speech Genres; The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis; From Notes Made in 1970-71; Toward a Methodology for the Human Sciences*. No entanto, a versão em português contém ainda o texto *Arte e responsabilidade*, que é publicado na coletânea *Art and answerability*.

²³ NT: Esta análise não se encontra em nenhuma das duas traduções em português de *O autor e o herói*. Podemos encontrá-la na edição consultada pelo autor, *Art and answerability*, *Author and hero*, Supplementary Section, 208-231; e também em BAJTIN, M. M. *Autor e heroe en la actividade estética*. In: *Hacia una filosofia del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Trad. del ruso de Tatiana Bubnova. Rubi (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997, p.82-105.

História do discurso romanesco (2006, p.365-372). Nas oito páginas sobre Pushkin nesse último ensaio, sua ideia é que, com *Onegin*, o romance russo alcança sua identidade plena, por meio da qual podemos finalmente determinar “o *specificum* estilístico do gênero romanesco” (1993, p.363). (Realmente a maior parte de historiadores concorda que esta é a origem da narrativa realista na Rússia). Bakhtin poderia ter proposto que aqui, num romance em versos²⁴ muito reconhecido sob os dois aspectos, a defesa da *pré-história* seria um argumento forte, porque este trabalho é a marca perfeita de transição, um gênero dando origem a outro, mas isto não é o que ele afirma. Ele escreve como se os atos de fala do poema fossem especificamente de um romance, não parcialmente nem principalmente, mas de fato. Ele sinaliza que sabe mas deve deixar de lado tais aspectos como o próprio termo duplo com que Pushkin define o gênero no subtítulo do trabalho, os recursos de metáfora-metro-rima-verso-estrofe-capítulo, e o intenso trabalho de uso de recursos de sintaxe sob meticolosas coerções formais. Proponho que readmitamos esses aspectos. Se aceitarmos todas as poderosas categorias de Bakhtin, tão provocadoras para fazer história e tão úteis para uma leitura real, mas também aceitarmos a intenção do verso, podemos chegar a uma leitura mais ampla de *Onegin* como um romance bem-sucedido que é um poema?

Este é o melhor momento de Bakhtin como analista polêmico de um único texto. Especialmente na localização das zonas de vozes das três personagens de *Onegin*, admiramos a força de sua defesa de um discurso romanesco específico. Ele também compreende como Pushkin é sofisticado, para controlar um autor-personagem que ora é audível como amigo de Onegin, depois esquecido no desenrolar da história, mas que continua presente em cada palavra, como um criador que tudo relaciona e para o qual todos os níveis se voltam.

Num livro que reúne ensaios russos sobre *Eugene Onegin*, Sona Stephan Hoisington (1988) coloca a interpretação de Bakhtin dentro do contexto de textos traduzidos por Yuri Tynjanov, Sergey Bocharov, discípulo de Bakhtin, e Yury Lotman Bocharov discute os vocabulários elevados e baixos, e Lotman encontra antítese em todos os níveis, mas apenas o ensaio de Tynjanov "On the Composition of *Evgenii Onegin*" (1921-1922) (1988, pp.71-91) é uma resposta completa para o ato de fala bakhtiniano de leitura do romance. Essa resposta é surpreendente porque realizada vinte anos antes da escrita de Bakhtin, e porque não é tanto uma refutação, mas uma cocriação *avant la lettre*. Se Bakhtin tivesse respondido a Tynjanov,

²⁴ NT: Alexandr Pushkin intitula a obra *Eugene Onegin*: um romance em versos.

provavelmente teria modificado sua defesa da obra como um romance, dizendo que o trabalho oscila, efetua distúrbios nos dois sentidos, apresentando ao leitor um êxito duplo; porque teses sobre as zonas de vozes e o desaparecimento ilocucionário do autor podem sobreviver, sem que *Onegin* seja considerado tão-somente um romance.

Cabe a nós considerar este ensaio a partir de um viés formalista-antagonista. Tynjanov observa que *Onegin* foi publicado em partes (seriado anualmente), o que em seu momento e também mais tarde enfatiza não o desenvolvimento da ação mas a “dinâmica da palavra” (p.80). Enquanto no romance em prosa a unidade semântica mais importante é seja o herói, no romance em verso a trama direcionada às personagens e diálogo são deformados. Chegamos a um romance de digressões como um projeto composicional, onde o narrador sempre diz, “Agora nós nos afastamos...” Os números vazios de estrofes autocensuradas ou não escritas, a presença de um final depois do final (o fragmento “A jornada de *Onegin*”), a repentina mudança de Tatiana, de senhorita provincial para *grand dame* no Canto final, o destaque parodístico de clichês associados com o romance, a escolha cômica do léxico e a localização dos sons rimados: são todos recursos composicionais. Enquanto uma nova forma nascia, o romance e o longo poema experimentavam uma “luta mútua e intepenetração” (p.90). Tynjanov resumiu: “A deformação do romance pelo verso [metro, aspectos sonoros/fônicos, estrofe] manifestava-se na deformação de pequenas unidades e na deformação de amplos grupos, e finalmente, como resultado, o romance inteiro era desfigurado” (1988, p.90; tradução nossa)²⁵. Naturalmente, Tynjanov ama a deformação e a união dos dois – romance e versos, e, em outra circunstância, também Bakhtin.

Pushkin, um clássico satírico e libertino, recriando-se depois de 1826 como um proponente romântico da imaginação, bem pode ser imaginado criando um trabalho em estrofes de 5000 versos e oito capítulos, que apresenta o choque das diferentes vozes do romance em confronto aberto. Em seu levantamento de intenções contrárias ou deformadas em todo nível e em todo projeto, Pushkin é como Bakhtin, que pode falar da palavra já entranhada no discurso social.

Criatividade e co-criatividade têm se relacionado, aparentemente, com a amplitude com que a disseminação das contradições de uma era pode ser reconciliada na escrita e na abrangência do que é trazido para fundamentar o ato de leitura. O que é novo, qual o quociente

²⁵ No artigo traduzido: “The deformation of the novel by verse [meter; phonic character; stanza] manifested itself in the deformation of small units and in the deformation of large groups, and finally as a result the entire novel was deformed”.

de criatividade na extensão lírica de “Autumn” [Outono] (“*Osen*’”, escrito em 1833)²⁶, de Pushkin, um poema pessoal de extensão média, do tipo que começa a surgir nos anos 1790 com Wordsworth, mas era novo na Rússia? Tais poemas, considerados por M. H. Abrams entre os maiores românticos líricos [the Greater Romantic Lyric], movem-se do exterior- para o interior - para o exterior, do falante para o mundo para o falante: Pushkin, em “Autumn”, salta da descrição da estação do ano, para a meditação acerca do fazer poético, e volta. Se eu tentar ler “Autumn” buscando pista para a eventicidade na consciência do leitor, que afinal sou eu, procurarei na primeira e última sentenças do enunciado, que permanece nos limites das substituições dos sujeitos da fala. As mudanças entre os sujeitos que falam e respondem ocorrem dentro do verso, de um verso para outro, de uma estrofe para outra? Vou procurar por atos de fala como apóstrofes que se dirigem a um parceiro dialógico fora do quadro de referência do poema. Vou buscar acordo e desacordo semânticos nos sentidos dos pares de rimas sonoras; por efeitos de listagens, de pausas com reticências, de incompletude de formas e formatos, oximoros, catacreses. Tudo isso, sabemos, são relações, não apenas registros na psiquê do leitor.

Aqui no discurso da arte como em todo lugar - todo lugar, aprendemos com Bakhtin que a palavra na língua se torna propriedade de alguém apenas quando as fazemos habitadas com nossa própria intenção. O ponto para o qual Bakhtin chama a atenção ao compartilharmos uma língua é que em nossos enunciados lutamos e colaboramos para adequar o discurso comum a nossos próprios sentidos. Para Bakhtin, há cocriatividade em nosso cotidiano, em nossos atos de fala diários. Deriva daí, de minha perspectiva, que um oportunista consumado como Pushkin sabe como explorar esse atributo do discurso ordinário nas formas de verso que revelam, e ocultam, seu próprio artifício elaborado.

Logo abaixo do título, Pushkin chama “Autumn” um Fragmento (*otri’vok*) porque a 12a. e última estrofe de 8 versos consiste de apenas metade de um verso; e isso termina a estrofe e o poema numa ponto de interrogação seguido de 2 linhas e meia de reticências²⁷ (Veja a nota 27

²⁶ NT: Não encontramos tradução para o português deste poema de Pushkin. Uma tradução completa do poema em inglês encontra-se em <http://www.stosvet.net/12/france/index2.html>

²⁷ Aqui está um sumário do poema de Pushkin's "Osen" ["Autumn," 1833], estrofe por estrofe: I – “O pronome de primeira pessoa para o falante do enunciado completo: *Oktyabr uzh nastypil*–”; “*O outono chegou novamente* –”; II – Lama de primavera denunciada, neves de inverno preferidas, especialmente, a “garota de faces frescas... acenando tímida e apaixonadamente” do trenó; III – Alegria de correr nos “lagos congelados com aços afiados nos teus pés”, mas o inverno começa a cansar; IV – “Ah! Verão glorioso”, invocação de uma estação! Ainda sentimos falta do inverno no meio do verão, embaraçando essas categorias; V – “Caro leitor”, eu amo o outono outros declaram: primeiro gesto em direção ao leitor, afetuoso; VI – O outono é como uma garota tuberculosa, na qual “a vida

com a transliteração dos versos russos que iniciam e finalizam o poema). Como Pushkin, eu antevero a noção de um fragmento completo porque ele introduz um período de ausência, de sugestividade da época Romântica, que só pode ser completado pelo trabalho ativo do leitor responsivo. Pushkin já tinha desenvolvido este tipo final de eventicidade/performatividade nas estrofes numeradas mas suprimidas por ele mesmo de *Onegin*. Todos os detalhes enérgicos nas estrofes anteriores de “Autumn” visam a este final. (Além disso, como vou sugerir, o modelo parcial no fim desperta pesquisas de comportamento, e pode fazer com que o leitor volte ao começo).

Acompanhando as estrofes, no tom emocional-volitivo nós caminhamos uma longa distância que vai dos simples detalhes domésticos deliciosos, listados carinhosamente - comparações de estações, mistura de estações, uma referência clássica, apóstrofes dirigidas às estações e ao leitor, uma rima engenhosa, declarações de saúde e desejo – finalmente um final aberto, o oceano vasto, o gigante monumental pressionando para adiante.

O navio *está* escrevendo, a mente criativa, mas não de forma óbvia, não apenas. É uma imagem enigmática salva para o final do enunciado, uma indeterminação do conceito com o qual trabalhar e, depois do ponto de interrogação, as reticências, o vazio onde o final da estrofe estaria.

Com metade da comparação faltando ou estando obscura, isso é uma catacrese, uma metáfora imperfeita. Em seu ensaio sobre Emily Dickinson, Enikő Bollobás defendeu que a aporia da catacrese “se mostrou a mais útil [aos poetas] quando constroem alguns conceitos intelectuais ou filosóficos – bem como a *circunferência* de Dickinson – anteriormente não representada ou incompreensível” (2012, p.274; nossa tradução)²⁸. Para ela, a catacrese é o “tropo de performatividade por excelência: [...] no sentido de que, por meio de sua permanência interna ao longo do discurso, traz novas ideias ou conceitos estendendo o sentido das ideias

desfalece dos lábios enquanto estão sorrindo”: a imagem contém categorias opostas (oxímoro); VII – “Como posso dizer isso?” Pergunta a si mesmo e ao leitor: então ao próprio Outono: sua beleza é desfalecente; VIII – O frio traz energia, felicidade, juventude: “Estou cheio de vida de novo – meu organismo está assim (me perdoe ser tão prosaico)”; IX – Exercícios físicos vigorosos de equitação fora de casa, igualmente vigoroso trabalho mental em frente à lareira, ou “dando a meus pensamentos aleatórios, sua hora de liberdade”; X – “E eu esqueço o mundo” em agitação lírica; XI – O épico sorriso da embarcação, “o vento incha as velas”, o navio se move; XII – “Ele navega. Quando então eu navegarei para ...?” (“*Kuda zh nam plyt*”)

²⁸ No original: “has proved most helpful [to poets] when constructing some intellectual or philosophical concept--much like Dickinson’s *circumference*--formerly unrepresented or incomprehensible”

existentes” (2012, p.274; nossa tradução)²⁹. O que está aqui e não é nomeado por Bollobás, mas conhecido, é a criatividade. Criatividade é a catacrese de Pushkin. Exatamente quando o texto ultrapassa o limite entre o descritivo e o meditativo, entre o dado e o criado, o navio misterioso chega – e parte. O navio/gigante traz compleição e acabamento, mas também a recusa de um encerramento forte àquilo que é o fragmento.

Quando lemos como reconhecedores, conscientes das coerções históricas existentes nos enredos e nas formas poéticas da escrita russa, aceitamos a catacrese como uma inovação tão forte que se torna uma metáfora constitutiva, não uma obscuridade intencional. Também aceitamos um fragmento como um texto inteiramente completo, com uma complexidade sobredeterminada de um projeto que era impossível aos escritores que foram modelo para Pushkin.

Os interlocutores mudos de Pushkin ficaram de fora, foram deixados de lado na terra, no passado? Talvez. Mas em sua última sentença Pushkin usa o pronome “nós”, então tanto a estação quanto o leitor podem caminhar juntos na jornada do falante. Para onde devemos velejar? Nenhuma resposta, mas o que está suspenso com o ponto de interrogação e as linhas de reticências nos levará de volta ao começo. O que é criado é o próprio poema que nos leva a velejar estamos lendo. Agora volte ao início: “*Oktyabr yzh nastypil –*”, começando de novo.

Criatividade é a metáfora de Pushkin, perfeita em seu caráter parcial; mas Bakhtin também o foi em sua relutância em escrever um tratado sobre a criatividade. No entanto, ele escreveu longamente sobre isso como um complemento de outras questões. Seu pensamento nesse sentido inclui desde a variedade dos ordinários atos de fala cotidianos até a feitura de complexos trabalhos de arte verbal escrita; inclui o agenciamento cultural e histórico; inclui todas as pessoas possíveis nos atos de comunicação – especialmente, os parceiros dialógicos e seus próprios posicionamentos próprios e discurso interior, a relação do autor com o heróis, e também a relação de trabalho com a co-criatividade dos leitores futuros. E isso representa a genuína teoria do ato, valor e arte, razoavelmente coerente e ampla, conectada por linhas fortes ao dialogismo já tão bem descrito por Bakhtin, e também por todos nós (outros) desde os anos 1970.

²⁹ No original: “trope of performativity par excellence: [...] in the sense that by remaining within discourse all along, [it] brings about new ideas or concepts by extending the meaning of existing ideas”

Aqui, finalizando por sugerir um contexto mais amplo, lembro a ironia de que existe um amplo arquivo escolar sobre *criatividade*, um termo que (aparentemente) resiste ou excede o *dado*. Até aqui, enfatizando a eventicidade, a performatividade, e considerando os termos de Bakhtin mais amplamente, tornando-o mais amigo da poesia, tentei mostrar como co-criatividade pode abrir energias no arquivo, especialmente seguindo as pistas dos tons emocionais cambiantes de Pushkin. Mas a co-criatividade daqueles que compreendem também pode realizar uma crítica do repentino arquivo ubíquo da própria criatividade, ou do que os criadores de tendências estão *chamando* de criatividade sob o capitalismo recente. Fico pensando em como definições em Bakhtin, em Raymond Williams em *Keywords*, em livros de George Steiner, Mihaly Csikszentmihalyi, e mais recentemente Pierre-Michel Menger, por implicação, resistem fortemente a líderes corporativos e administradores universitários que querem tornar criatividade um novo chavão moderno (modismo)³⁰. Como nós, o capital financeiro descobriu que precisamos todos deste termo, mas os criadores de tendências querem mistificar o setor de experiência que queremos interpretar. Pense em frases como jardins de infância criativos, escrita criativa, publicidade criativa, chefe executivo criativo. Exatamente aqui, a excelente pesquisa de Bakhtin - dispersa, mas capaz de reunir-se e organizar-se, trabalhará como uma práxis contra a lamentável compreensão popular desta questão.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow: Iskusstva, 1979.

³⁰ A palavra *criatividade* não estava definida no monumental *Oxford English Dictionary*, publicado primeiramente em 1928. A palavra pode ter seu uso original como o conceito primeiro no sistema filosófico de Alfred North Whitehead, publicado em *Process and Reality*, um ano depois, em 1929. Criatividade é um conceito fundante (seu termo é “definitivo”), uma premissa para Whitehead, mas para Bakhtin é apenas uma das várias palavras-chave que se definem mutuamente; nem para Whitehead nem para Bakhtin foi um tópico singular para uma exposição prolongada. Nenhum dos livros que eu li sobre a seguir se refere a Bakhtin e nenhum deles trabalha com algo como a magnífica ideia bakhtiniana da “co-criatividade daqueles que compreendem”. Em ordem de publicação, várias obras que valem a pena ser consideradas em relação à questão levantada no parágrafo final deste artigo: WILLIAMS, R. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, 1976; CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper/Collins, 1996; STEINER, G. *Grammars of Creation*. New Haven: Yale University Press, 2001; SINGER, I. *Modes of Creativity: Philosophical Perspectives*. Cambridge: MIT Press, 2011; BERARDI, F. "Bifo". *The Uprising: On Poetry and Finance*. Los Angeles: Semiotexte, 2012; RAUNIG, G. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Los Angeles: Semiotexte, 2013; MENGER, P-M. *The Economics of Creativity: Art and Achievement Under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

_____. From the Prehistory of Novelistic Discourse. In: BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, pp.41-83.

_____. Toward a Methodology for the Human Sciences. In: *Speech Genres & Other Late Essays*, Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986, pp.159-177

_____. The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis. In: *Speech Genres & Other Late Essays*, Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986, pp.103-131.

_____. Art and Answerability. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, Translation and Notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990, pp.01-03.

_____. Author and Hero in Aesthetic Activity. In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, Translation and Notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990, pp.04-256.

_____. *Toward a Philosophy of The Act*. Translation and Notes by Vadim Liapunov. Edited by Vadim Liapunov and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1993.

BERARDI, F. "Bifo." *The Uprising: On Poetry and Finance*. Semiotexte: 2012.

BOLLOBÁS, E. Circumference & Co.: Catachresis as the Trope of Performativity in Emily Dickinson's Poetry. In *Hungarian Journal of English and American Studies*, Special Double Issue in Honor of Professor Donald Morse, Spring-Fall, 2012, 18.1-2.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper/Collins, 1996.

HAYNES, D. *Bakhtin Reframed*. I.B. Taurus: 2013.

HOISINGTON, S. S. *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Indiana: Indiana University Press: 1988, pp.71-91.

KEATS, J. *The Letters of John Keats, 1814-1818*. Edited by Hyder Edward Rollins Letter to Hessey. Cambridge: Cambridge University Press, UK, 1958.

MENGER, P-M. *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.

MORSON, G. S. and EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

PUSHKIN, A. Autumn. In: *Sochineniia v trekh tomakh*, Tom 1, Stikhotvoreniia, 1814-1836 (Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1974), "Ocen'," p.323.

RAUNIG, G. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Afterword by Antonio Negri. Translated by Aileen Derieg. Cambridge, MA: MIT Press. *Semiotext(e)*, 2013.

SINGER, I. *Modes of Creativity: Philosophical Perspectives*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

STEINER, George. *Grammars of Creation*. New Haven: Yale University Press, 2001.

TYNJANOV, Yuri. On the Composition of *Eugene Onegin* (1921-22). In Hoisington, Sona Stephan. *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Indiana University Press: 1988, pp.71-91.

WILLIAMS, Raymond. Creativity. In *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, 1976.

Traduzido por Maria Helena Cruz Pistori – mhepist@uol.com.br

Recebido em 29/10/2015

Aprovado em 29/05/2016