

Maneiras criativas de não gostar de Bakhtin: Lydia Ginzburg e Mikhail Gasparov / *Creative Ways of Not Liking Bakhtin: Lydia Ginzburg and Mikhail Gasparov*

Caryl Emerson*

RESUMO

Este artigo contribui para nossa compreensão de como os russos receberam os conceitos de Bakhtin, principalmente dois influentes estudiosos russos, críticos de Bakhtin, cada um a partir de uma perspectiva diferente. O estudo de tais críticas é valioso, uma vez que nos incentiva a reexaminar nossas próprias percepções, por vezes complacentes, das teorias de Bakhtin. Mikhail Gasparov (1937-2005), um importante classicista e preeminente erudito do verso, publicou críticas virulentas contra Bakhtin entre 1979 e 2004. Seu problema com Bakhtin era essencialmente metodológico. Lydia Ginzburg (1902-1990), conhecida por suas *Notes of a Blockade Person*, e por estudos sobre os gêneros do diário, das memórias, da carta pessoal e do caderno do escritor, questionou os pressupostos psicológicos por trás das teorias bakhtinianas de simpatia e amor. Ginzburg também tinha sérias dúvidas quanto à ideia bakhtiniana do romance polifônico e a respeito do uso que Bakhtin fazia da oposição entre o monológico e o dialógico para caracterizar os romances de Tolstoi e Dostoiévski. Um exame atento das posições de Bakhtin e Ginzburg sobre o amor revela paralelos e diferenças interessantes. O artigo termina com sugestões sobre como as críticas de Ginzburg e de Gasparov podem nos ajudar a ler Bakhtin de maneiras criativas.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção; Crítica; Metodologia; Amor; Romance polifônico

ABSTRACT

*This article contributes to our understanding of how Russians received Bakhtin's concepts, primarily two influential Russian scholars critical of Bakhtin, each from a different perspective. The study of such criticisms is valuable, as it encourages us to re-examine our own sometimes complacent perceptions of Bakhtin's theories. Mikhail Gasparov (1937-2005), an important classicist and preeminent scholar of verse, published virulent criticisms of Bakhtin between 1979 and 2004. His problem with Bakhtin was essentially methodological. Lydia Ginzburg (1902-1990), known for her *Notes of a Blockade Person* and for scholarship on the genres of diary, memoir, personal letter, and writer's notebook, questioned the psychological presuppositions behind Bakhtin's theories of sympathy and love. Ginzburg also had serious doubts about Bakhtin's idea of the polyphonic novel, and his use of the opposition between the monological and the dialogical to characterize the novels of Tolstoi and Dostoevsky. A close examination of the positions of Bakhtin and Ginzburg on love reveals interesting parallels and differences. The article concludes with suggestions about how Gasparov's and Ginzburg's criticisms can help us read Bakhtin in creative ways.*

KEYWORDS: Reception; Criticism; Methodology; Love; Polyphonic Novel

* Princeton University, Princeton, Nova Jersey, Estados Unidos da América; cemerson@princeton.edu

Meus comentários neste texto lidam com Bakhtin como um polo negativo ou cautelar, visto através de duas relevantes mentes críticas, que ajudaram a moldar a face dos estudos literários russos no século XX. A primeira é Mikhail Gasparov (1937-2005), um dos grandes classicistas russos, além de preeminente estudioso do verso. A segunda é Lydia Ginzburg (1902-1990), mais conhecida no Ocidente por suas *Notes of a Blockade Person*¹ (pois sobreviveu ao cerco de Leningrado) e por seu trabalho sobre os “gêneros intercalados” do diário, das memórias, da carta pessoal e do caderno do escritor – modos de “prosa psicológica” perfeitamente exemplificados com os escritos de Alexander Herzen, Marcel Proust e Leo Tolstói.

Gasparov, de longe o adversário mais agressivo, começou a “não gostar de Bakhtin” em 1979, quatro anos após a morte do autor. Por um quarto de século, foi o mais eloquente bakhtinófobo da Rússia, levando sua polêmica adiante, de forma amplamente aberta, até 2004. Ginzburg, de uma geração anterior, certamente não tinha essa fobia. A julgar por seus comentários esparsos, no entanto, considerava que as ideias de Bakhtin não eram necessariamente adequadas, e seus cadernos publicados e não publicados (juntamente com suas biografias escritas por outros) sugerem um diálogo virtual intrigante. Assim como Bakhtin, Ginzburg era fascinada pelo romance, mas os exemplos de romancistas que ela selecionou (Tolstói e Marcel Proust) são provenientes de períodos posteriores. Assim como Bakhtin, alcançou a maioria na década de 1920, quando vozes de autoridade proclamavam o “fim do romance”. Mas, enquanto Bakhtin fez um movimento retrospectivo em busca da essência e das origens do gênero, Ginzburg adentrou o século XX, no qual embarcou em seu próprio “projeto de caderno”, uma construção proustiana, parte ficção, parte memórias – ou, como ela mesma disse, um “diário do tipo romanesco” [*dnevnik po tipu romana*]. A carreira de escritora de Ginzburg se estendeu por 66 anos, mas sua obra maior foi publicada dentro de um intervalo de apenas seis. Nisso também, assemelha-se ela a Mikhail Bakhtin, embora num compasso mais drástico.

Gasparov e Ginzburg, além de estudiosos muito influentes em suas disciplinas, foram também observadores fabulosamente agudos do cenário que lhes era contemporâneo. Para Gasparov, esse cenário se estendia desde a década de 1960 até o final da primeira década pós-comunista. Já o cenário de Ginzburg foi o conjunto do

¹ N. T.: “Diário de uma pessoa sob cerco”, “Anotações de uma pessoa sitiada” ou combinações dessas duas possibilidades de tradução.

século XX na União Soviética. Bem-humoradas, astutas, sucintas, muitas vezes ao ponto do aforismo, e escritas a contrapelo de crenças tacitamente aceitas, suas “notas” variam de fragmentos de diálogos rememorados, passam por memórias anedóticas e chegam até a ensaios filosóficos, agora reunidos em volumes que se tornaram *best-sellers*². Cada um adquiriu postumamente o *status* de intelectual público, possuindo seguidores que os cultuam em *websites* e *blogs*. Estas duas figuras foram escolhidas como pontos de referência para minha discussão porque, como observadores de Bakhtin, se equilibram mutuamente.

Gasparov e Ginzburg apontam falhas em Bakhtin a partir de diferentes perspectivas. Os bakhtinianos podem se beneficiar, creio eu, de levar ambos a sério, pois queixas inteligentes, e não coincidentes, encorajam-nos a reexaminar e “desautomatizar” as percepções sobre nosso herói. O problema de Gasparov com Bakhtin era metodológico. Suas mais profundas dúvidas eram sobre o dialogismo de Bakhtin – que lhe parecia falso e fantástico – e sobre o gênero da sátira menipeia, que em sua opinião existia em grande parte apenas na cabeça de Bakhtin. Para Ginzburg, diferentemente, os problemas eram psicológicos. Ela duvidava da própria “condição de possibilidade” de um narrador polifônico. Secular a um grau polêmico e uma ateia autoproclamada, relutava em postular eventuais lacunas transcendentais para a personalidade. E ela teria questionado os pressupostos das teorias de Bakhtin sobre a simpatia e o amor, que para ela só poderiam ser contra-intuitivas e bastante impraticáveis.

O quadro mais amplo para este ensaio é o meu interesse de longa data pela recepção russa de Bakhtin. Por re-recepção entendo o momento em que um grande pensador emerge, é traduzido em escala global, torna-se um *boom*, um culto, é canonizado, alcança “status de clássico mundial”, e o momento em que os adjetivos construídos a partir do nome não são mais pronunciados em tom de desculpa ou entre aspas entonacionais, e em que neologismos tais como “cronotopo” param de soar como se fossem jargão. E assim o mundo mais amplo estuda respeitosamente o pensamento bakhtiniano. Enquanto isso, a pátria continua digerindo seu famoso filho nativo. Mas a essa altura as ideias, termos e técnicas que antes eram tão surpreendentes perderam o poder de penetração. O que em vez disso se torna surpreendente no ambiente doméstico

² Para antologias representativas desses dois críticos em seu modo memorialístico bem humorado, ver Gasparov, 2000 e Ginzburg, 2002.

pós-*boom* é o ajuste desses conceitos cada vez mais familiares à evolução da cena cultural da Rússia e às tradições mais amplas dos estudos literários russos.

Bakhtin percebido como um clássico (ao invés de como um iconoclasta) fez com que surgisse um novo conjunto de debates. As recentes contendas jornalísticas acerca desse novo Bakhtin são tão intrigantes quanto as duas guerras de autoria que as precederam: as “guerras pelos textos disputados” – qual foi o papel de Bakhtin nos textos assinados pelos amigos? Bakhtin foi um marxista? – e as “guerras ortodoxas russas” entre os bakhtinianos seculares e os não-seculares – realmente importa se Bakhtin era um cristão confesso? Seriam seus escritos uma teologia em código? Mas as velhas batalhas diferem das novas em aspectos importantes. As atuais guerras entre periódicos não são apenas brigas internas no interior da indústria bakhtiniana, visando a uma reconstrução histórica mais precisa de seu objeto. Elas também vêm desempenhar um papel modesto no novo nacionalismo em ascensão há bastante tempo na Rússia de Putin. Antes de nos voltarmos para os dois críticos, vamos dar algumas mostras do perfil ambivalente de Bakhtin em uma das revistas em conflito, a bem reputada *Novoe literaturnoe obozrenie* (*Nova Resenha Literária* ou *NLO*), fundada em 1991 como um fórum para recuperações de arquivos da Rússia, traduções de teoria social e estudos culturais de estilo ocidental. Por mais de uma década, a *NLO* tem sido um espaço russo privilegiado para publicar e honrar tanto Gasparov quanto Ginzburg. A atitude da revista para com Bakhtin tem sido, para usar um eufemismo, cética.

1 Bakhtin nem lá nem cá

Em que condições o pós-*boom*, o pós-cultuado Bakhtin – agora propriedade comum de uma dezena de línguas e culturas – regressa ao lar? O retorno de Bakhtin criou um novo problema de retradução na Rússia. Logo após a dissolução da União Soviética em 1991, a censura do Estado foi abolida juntamente com “planos culturais” cujo controle era centralizado. Essa liberação da linha do partido foi seguida por um afluxo maciço de teorias culturais francesas, alemãs e inglesas para o interior da área de humanidades da Rússia. A empolgação intelectual era imensa. Mas essa diversidade não monitorada teve seu lado inquietante, especialmente depois que o colapso do familiar e oficial “marxismo-leninismo” coincidiu com a dispersão de outro sistema poderoso de

pensamento explicativo, a Escola de Semiótica Cultural de Tártu, com a morte de Yuri Lotman em 1993. Surgiu então uma sede por alguma grande verdade para preencher o vazio que ficou. O resultado foi um excesso de paradigmas importados e, nas palavras de certo crítico, um “tsunami de traduções”³. Muitas vezes mal executadas, cheias de decalques medonhos, sem notas, embaladas sem considerar (ou considerando de forma hostil) as necessidades e hábitos mentais da cultura-alvo, essas importações se dependuravam nas beiradas da língua russa, apenas vagamente relevantes para o cenário do país.

A esperança utópica por salvação através da tradução não durou muito tempo. Mergulhado nesses textos mistificadores que se multiplicavam, o leitor russo culto percebeu rapidamente que não havia uma “verdade ocidental única e unificada” e que nunca tinha havido. Por mais que a propaganda comunista tivesse insistido no contrário por meio século, “o ocidente capitalista” representava muitos pontos de vista diferentes e suas teorias poderiam estar tão cheias de erro, absurdos e falhas quanto a já desacreditada ideologia russa. Uma revolta se estabeleceu, reforçada por um chauvinismo patrocinado pelo governo. Os principais periódicos literários da Rússia começaram a tomar partidos: de um lado, o “legado crítico originalmente russo” (seja lá o que for que isso significasse) e, de outro, as empolgantes novidades recém-chegadas do exterior. Evidentemente, nenhum desses paradigmas oferecia uma solução real; todos eram falhos; tudo poderia ser parodiado. Mas falharam de maneiras diferentes. Numa reação neonacionalista muitas vezes feia contra as “importações”, a *NLO*, uma publicação acadêmica rigorosamente secular, tomou uma posição corajosa. Seus editores defendiam a ideia de que os novos sistemas linguísticos não se criam da noite para o dia, de que o choque cultural é inevitável quando novos conceitos são trazidos para fertilizar os velhos e de que a vida intelectual russa tem uma longa história de importação de termos do estrangeiro durante viradas políticas ou janelas de abertura cultural. A *NLO* passou a defender os pós-modernistas franceses, os teóricos culturais alemães, os novos historicistas americanos e, edição após edição, dedicava centenas de páginas a discussões sobre seus trabalhos e sobre os trabalhos de seus discípulos russos.

³ Ver especialmente as seções Tsunami de traduções e A traição das traduções em Khapaeva, 2005.



Como parte dessa campanha, a “imagem de Bakhtin”, com sua persistente religiosidade do velho mundo reforçada por seus manipuladores iniciais, assumiu uma aura conservadora e nacionalista na *NLO*⁴. Observem-se os desenhos acima, parte de um enorme fórum na *NLO* de número 53 (2003, p.280), sobre o estado dos estudos literários na Rússia desse momento.

Na seção “Depois da canonização”, são apresentados ao leitor oito quadros retratando uma série de paradigmas teóricos de origem nacional e estrangeira. O clássico literário exemplar em comparação com o qual cada abordagem é medida é Leon Tolstói – com, ao que parece, uma mistura não muito sutil de Karl Marx, outro mau-humorado pregador e profeta do século XIX. Essa cara densamente barbuda, cega e usando óculos é representada no espírito dos formalistas russos, dos desconstrucionistas, dos críticos de gênero, dos estruturalistas, de Michel Foucault, de Roland Barthes e de Mikhail Bakhtin. A caricatura de Bakhtin é muito indelicada. Ao contrário dos outros quadros, não ilustra nenhuma das ideias do autor, nem o carnavalesco nem o dialógico – embora ambos sejam alvos fáceis de paródia –, mas

⁴ Discuto essa guerra entre periódicos em Emerson, 2005a. Um fragmento desse debate está em inglês em Emerson, 2007, p.1, 12-13.

apenas sua pessoa e o perceptível estilo de comunicação do crítico. Bakhtin é moldado à imagem de um falso Cristo russo, santimonialmente olhando para cima, um santo tolo e nu com uma auréola, folha de figueira e estigmas. A pose dessa caricatura lembra desenhos animados que circularam amplamente na imprensa russa do início do século XX, representando um arcaico, piedoso e rabugento Leon Tolstoi, de cuja voz “monológica” Bakhtin não gostava e a quem, depois que o Centenário de Tolstoi em 1928 havia lhe limpado a imagem, a instituição marxista-leninista-estalinista glorificou. Este não é, de forma alguma, o Bakhtin que conhecemos no Ocidente: um pensador brincalhão, rebelde, subversivo e pré-pós-modernista. Qualquer coisa, menos santimonial.

Mesmo de uma perspectiva russa, no entanto, essa noção de “nosso próprio Bakhtin nu, santo, tolo e cristão ortodoxo” é muito curiosa. É verdade, a vida e o destino de Bakhtin ocorreram em um século XX, num contexto leninista-estalinista. Mas Bakhtin (assim me parece) sempre teve sua escolha de épocas, ou melhor, viveu em muitas épocas alternativas simultaneamente. Como “pensador” – e tal era o rótulo que preferia para si mesmo, não de “crítico literário” ou mesmo de “filósofo” – enxergou conexões entre gêneros e espaços-tempos ao longo de milhares de anos. Sua formação intelectual ocorreu na Europa pré-revolucionária, separado da década bolchevique, ao longo dos anos de 1920, por um abismo intransponível. A ficção que ele achava mais interessante não lhe era contemporânea, não era modernista, mas criada a partir do século IV até chegar ao século XIX. Quando uma ideia explosiva do século XX, como a teoria da relatividade de Einstein, lhe interessou, ele a aplicou retrospectivamente, a trabalhos cada vez mais antigos; tal foi o caso com a teoria da relatividade, que estimulou a busca de Bakhtin pela polifonia em Dostoiévski e Shakespeare, mas não em James Joyce ou no modernismo de forma mais geral, ao qual Bakhtin foi sobretudo indiferente⁵.

Alguém poderia argumentar que o que *era*, de fato, “nativamente russo no século XX” (e, portanto, patriótico) em Bakhtin era seu cosmopolitismo aristocrático de raiz. Por essa formulação paradoxal, quero dizer a sua capacidade de sobreviver ao sistema ficando fora dele, sendo mais inteligente do que ele, explorando-o para sua pesquisa, recusando-se a se sentir vitimado por ele, derrotando a censura por ser tão bem

⁵ Para uma excelente discussão sobre esse gesto retrospectivo, ver Stone, 2008, p.405-21.

preparado em outras culturas e línguas que podia ler no original todos aqueles livros não oficialmente depurados (ou limpos) para a tradução russa – em suma, a sua capacidade de ser uma consciência romanceada mesmo sob a faca, criando enunciados inteligentes mais rapidamente do que qualquer censura poderia apagá-los. E o tempo todo, Bakhtin permaneceu em casa. Esse paradigma tem credenciais antigas entre os escritores russos de primeira ordem. Dostoiévski e Tolstoi, embora livres para viajar, tendiam a desprezar o que viam no estrangeiro e, após seu regresso, pregavam em alto e bom som as virtudes de casa. Além disso, Pushkin, Lermontov e, no século XX, Anna Akhmatova eram marcadamente vozes nacionais nesse sentido. Como aqueles grandes escritores, Bakhtin foi “um dos da Rússia” naquele sentido especial de “cosmopolita, mas prata da casa”. Tirem o seu passaporte, despojem-no de suas roupas extravagantes, coloquem-no na prisão ou no exílio, confisquem sua biblioteca ou seus manuscritos, e ele continuará a dominar as ideias de outras nações, a processá-las de maneiras originais, não vai abandonar sua própria crença russa ou experiência de vida russa ao fazê-lo.

Essa imagem, tanto inspiradora quanto autocongratatória, tinha imenso poder de permanência entre os membros que controlavam a *intelligentsia* da era soviética, que os cerceavam de perto. Os editores da *NLO*, que se voltavam para o exterior, todos eles antigos e assíduos no circuito de palestras internacionais, não tinham escrúpulos na hora de caricaturá-la. Seu desenho respondia a uma re-emergência póstuma de Bakhtin em solo russo, a qual tinha sido cuidadosamente formatada ao longo de duas décadas por seus discípulos fieis, acadêmicos que também eram crentes cristãos. Como revista secular, a *NLO* detectou essa piedade, achou irritante o protecionismo e queria apresentar uma visão de mundo ao mesmo tempo mais cética, pois a *NLO* argumentava, não sem razão, que a cultura russa nunca tinha pertencido a si mesma ou falado unicamente consigo mesma, mas sempre havia se dirigido ao mundo. Ou, para lançar o problema em termos mais bakhtinianos, era hora de substituir aquele diálogo interno à Rússia – canonizado, mas excessivamente glorificado como mártir – por algo mais irreverente, alegre, reversível, multidimensional, em suma, por algo mais parecido com um carnaval cósmico de ideias. Essa tensão entre a sobriedade dialógica e a promiscuidade carnavalesca é a ponte para o próximo segmento deste ensaio: as críticas de Gasparov e Ginzburg. Por quais razões esses dois grandes intelectuais se mantiveram distantes de Bakhtin?

2 Mikhail Gasparov: sobre a fantasia do diálogo bakhtiniano

Começamos com Mikhail Gasparov. Sua primeira declaração crítica a respeito de Bakhtin foi feita em 1979; sua última foi uma palestra proferida em Moscou, em novembro de 2004, um ano antes de sua morte, intitulada *Sluchai Bakhtina* [O caso de Bakhtin] (GASPAROV, 2004; FLEISHMAN et al., 2005, p.23-31). O discurso de 2004 foi tão estridentemente bakhtinóphobo que Sergei Bocharov, executor testamentário literário de Bakhtin e, naquela época, o único discípulo sobrevivente dentre os primeiros, emitiu um protesto que foi publicado logo após a morte de Gasparov (BOCHAROV, 2006, p.48-50)⁶. A revista que public

ou a defesa de Bakhtin por Bocharov foi *Voprosy Literatury* [VOPLI, Questões de Literatura], em si um periódico “clássico” na cena literária russa, fundada em 1957 e, portanto, uma veterana dos assédios culturais e das contraditórias humilhações da era pós-estalinista. A VOPLI se orgulha de suas cicatrizes de batalha. Sua história (e a experiência de vida da maior parte de seu conselho editorial) é muito anterior à queda do Muro e ao afluxo de Estudos Culturais. A revista tende a ser cautelosa em relação a repentinas iniciativas pós-modernas e, considerando-se todos os seus aspectos, era mais fã de Bakhtin do que a própria *NLO*. Embora Bocharov publicasse regularmente tanto na *NLO* quanto na VOPLI, a revista mais cautelosa era claramente o local adequado para essa réplica.

A persistência da hostilidade de Gasparov para com Bakhtin é realmente extraordinária, Bocharov observa em seu ensaio. Era como se algo o tivesse afetado não apenas no sentido acadêmico, mas também pessoal e psicologicamente, em relação ao próprio fenômeno de Bakhtin e seu direito de existir. O que poderia ter alimentado esse sentimento de insulto pessoal? Bocharov sugere – acredito que corretamente – que aquilo que mais o irritava era o tom impreciso, mas profundo e espiritual dos escritos de Bakhtin. Suspeitando que qualquer recurso a um reino intuitivo, baseado na fé, comprometia a honestidade acadêmica, Gasparov levantou grandes questões relevantes para todas as nossas atividades profissionais: O que é trabalho acadêmico? [ou ciência: *nauka*]? O que significa “fazer contato com” o vestígio de outra cultura, especialmente

⁶ A oposição de Gasparov a Bakhtin era tão consistente, de princípio, “teimosa e provocativa”, escreveu Bocharov, que – por respeito ao já falecido espírito desse grande filólogo – ele não alteraria nada em seu próprio ensaio, apesar de Gasparov já não poder responder.

daquela já distante no tempo, espaço e linguagem? Existem limites razoáveis para as histórias que um crítico tece, em seu próprio nome, em torno desse vestígio? O que está “vivo” em um enunciado e como Bakhtin justifica sua suposição de que enunciados não morrem? A consciência pode ser capturada pela palavra e posteriormente extraída da palavra, simplesmente por desejarmos que seja assim e começarmos a falar no vazio? Gasparov desaprova a solução de Bakhtin para cada um desses questionamentos. Aqui está o parágrafo de abertura de “O Caso de Bakhtin”:

M. M. Bakhtin foi um filósofo. No entanto, ele também é considerado um filólogo, pois dois de seus livros são escritos sobre Dostoiévski e Rabelais. Isso ensejou muitos mal-entendidos. Na cultura existem áreas criativas e áreas de pesquisa. A criatividade complica a imagem do mundo, nele introduzindo novos valores. A pesquisa simplifica a imagem do mundo, sistematizando valores antigos e colocando-os em ordem. A filosofia é uma área criativa, como o é a literatura. Mas a filologia é uma área *de pesquisa*. Bakhtin deve ser altamente valorizado como um criador, mas não há razão para atribuir-lhe as realizações de um pesquisador (GASPAROV, 2004, p.23)⁷.

É preciso dizer que Bocharov, em sua defesa de Bakhtin em *Voprosy literatury* um ano depois, tinha coisas duras a dizer sobre essa declaração de abertura. Bakhtin nunca se declarou “filólogo”, Bocharov lembra o leitor. Ele se orgulhava de ser um filósofo. Na verdade, Bakhtin estremecia com a própria expressão “estudos literários”, que ele considerava uma “profissão parasitária”. Bakhtin não “escreveu livros sobre Dostoiévski e Rabelais”, Bocharov insistiu, mas livros “baseados no material fornecido por Dostoiévski e Rabelais”, isto é, livros “sobre sua própria proposta bakhtiniana, fazendo uso desses escritores como seu material”. Ademais, a ideia de que “a pesquisa simplifica o mundo por meio da sistematização de valores antigos” teria parecido a Bakhtin, o filósofo (assim como para Bocharov, o crítico literário), bastante limitante e até mesmo equivocada. Pode uma fronteira assim tão clara ser desenhada entre a pesquisa e a criatividade nas ciências humanas?

⁷ No original: “M. M. Bakhtin was a philosopher. However, he is also considered a philologist—because two of his books are written about Dostoevsky and Rabelais. This has been the cause of many misunderstandings. In culture there are creative areas and research areas. Creativity complicates the picture of the world, introducing into it new values. Research simplifies the picture of the world, systematizing old values and putting them in order. Philosophy is a creative area, as is literature. But philology is a research area. Bakhtin should be valued highly as a creator—but there is no reason to attribute to him the achievements of a researcher”.

Quando o ensaio de Bocharov foi publicado, Gasparov já havia falecido. Mas podemos presumir que Gasparov não teria sido dissuadido por essas correções a sua abordagem, pois sempre havia formulado o seu caso contra Bakhtin de forma mais global. Mas do que especificamente Gasparov não gostava? Para abordar essa questão, devemos voltar no tempo um quarto de século. É característico do temperamento seco, jocoso, não-romântico de Gasparov começar com a “confiança”.

Em 1979, Gasparov classificou Bakhtin entre os escritores permeados por uma “confiança na palavra” (GASPAROV, 1979, p.26-27)⁸. Como filólogo cauteloso, Gasparov sempre havia preferido a “desconfiança da palavra” [*nedoverie k slovu*]. Não há nada particularmente desconfiado, hostil ou paranoico nessa preferência, apressou-se ele a acrescentar; não é mais do que a proteção mínima contra a realidade psicolinguística do ser humano. A “filologia”, Gasparov argumenta, deve “começar não com confiança, mas com desconfiança da palavra”, porque a nossa disciplina acadêmica particular envolve vários atos de tradução e “é natural que se confie apenas nas palavras da própria língua”. A filologia é assim obrigada a desenvolver métodos que resistam à tentação de reduzir tudo o que é genuinamente estrangeiro e “outro” a algo em que podemos intuitivamente confiar (ou seja, a algo com que podemos falar diretamente, sem intermediários ou conversar olho-no-olho). A desconfiança é necessária, Gasparov continua, para “treinar-nos longe do egocentrismo espiritual” que é tão natural à investigação sobre os negócios humanos. A desconfiança nos torna humildes. Ela fornece a distância e garante a autonomia do objeto de pesquisa. “Respeitar a distância” significa reconhecer que o artefato escrito que estou agora analisando não foi dirigido a mim, não fala a minha língua, é indiferente a meus valores e não deve ser interpretado à luz de minhas necessidades.

Gasparov praticou a tradução ao longo de toda sua vida. De maneira nenhuma era um purista linguístico e nesse campo era muito mais flexível do que se poderia esperar de um estudioso do verso⁹. Mas sua fé no potencial comunicativo da tradução

⁸ No original: “trust in the word”.

⁹ Em suas *Experimental translations [Traduções experimentais]* (2003), Gasparov repete uma convicção que ele havia acalentado desde meados da década de 1970: quando a fidelidade a todos os parâmetros de um poema é impossível de ser refletida na língua-alvo (como quase sempre ocorre) e quando a maior parte das métricas tem associações prévias voltadas para a cultura (como é o caso da poesia russa), então a solução formal mais límpida, precisa e menos comprometida para o tradutor pode ser o verso livre (verso rítmico, mas sem métrica ou rima). Ver uma discussão esclarecedora a esse respeito em Wachtel, 2008, p.224.

não aplacava a “desconfiança de princípio” que sentia em relação ao dialogismo de Bakhtin, nem as grandes fantasias que este termo havia introduzido no discurso acadêmico. No início da década de 1990, Gasparov vinha insistindo em que os humanistas se enganavam sobre suas “relações íntimas” com seus objetos de estudo. O fato de que trabalhamos com consciências humanas falecidas e não com números abstratos, objetos inanimados ou formas inferiores de vida biológica deveria nos tornar *mais* cautelosos e respeitosos como “ouvintes”, e não menos. E por quê? Como Gasparov enfatiza continuamente: “a mais cotidiana das experiências nos diz que entre mim e meu amigo mais íntimo reside um bloco maciço de incompreensão mútua; levando-se esse fato em conta, como pode alguém até mesmo ousar considerar que nós entendemos Pushkin?” A conversação honesta já é difícil o bastante com interlocutores reais. “Mesmo quando pessoas vivas conversam, o que frequentemente ouvimos não é um diálogo, mas dois monólogos picados”, Gasparov observa.

Pode-se falar com uma pedra com igual sucesso e imaginar as respostas da pedra... Poucas pessoas falam com pedras hoje em dia, pelo menos não publicamente, mas cada pessoa energética é capaz de falar com Baudelaire ou Racine, mesmo que isso não seja diferente de falar com uma pedra (GASPAROV, 1993/1994, p.8-9)¹⁰.

Por volta de 2004 Gasparov tinha-se tornado ainda mais estridentemente crítico em relação a esses maus hábitos. Ele insistia que ver ou ouvir “diálogo” e “alteridade” na página impressa, ou até mesmo em uma palavra, é simplesmente uma ilusão. Ou algo pior: uma “solipsista e egocêntrica autoafirmação” disfarçando-se de duas consciências autônomas. Por meio de qual lógica podemos supor que vozes e palavras fixadas em um texto nos respondem a partir de seu próprio potencial inato? Numa astuta (e distorcida) alusão ao próprio uso criativo que Bakhtin faz das metáforas do espelho, Gasparov (2004, p.30) escreve: apenas “parece-nos que o interlocutor em um texto está mudando. O texto é apenas um espelho que reflete nossa própria face em mudança. Bakhtin olha

¹⁰ No original: “The most everyday experience tells us that between myself and my most intimate friend there lies a massive block of mutual misunderstanding; after that, can one even entertain the notion that we understand Pushkin? [...] Even when living people converse, we often hear not a dialogue but two chopped-up monologues. [...] One could talk with a stone with equal success and imagine the stone’s answers . . . Few people talk to stones nowadays, at least not publicly, but every energetic person is able to talk with Baudelaire or Racine, even though that’s no different than a stone”.

para o seu próprio ‘eu’ no espelho e imagina que é Tu”¹¹. Gasparov insiste em que a comunicação é muito mais difícil do que gostaríamos de acreditar. Bakhtin faz com que pareça fácil, agradável e abundante. O resultado só pode ser um profundo equívoco de leitura do que minha individualidade pode oferecer a uma outra, em que eu termino e “tu” começa. Por que tudo isso é tão perigoso? Na opinião de Gasparov, isso leva ao genuíno monologismo, do tipo mais tirânico, porque é muito ilusório. Em meu papel de crítico dialógico, a partir do material morto e, portanto, não-resistente de palavras falecidas, postulo o “tu” com o qual me sinto confortável para conversar. Essa dócil e não-original segunda pessoa do singular naturalmente reforçará, então, o meu Eu – abusando assim de quaisquer que sejam os vestígios de um verdadeiro Outro já falecido que possam ter sobrevivido à devastação do tempo e da evolução cultural.

Agora nos voltamos para segunda objeção metodológica de Gasparov. Começa com a paixão de Bakhtin pela menipeia antiga. Mas o grande alvo é o hábito mais geral de Bakhtin de trabalhar com fragmentos literários, ou mesmo com rumores de fragmentos. Aqui vislumbramos dois tipos de estudiosos classicistas presos no combate: o acadêmico tradicional e positivista Gasparov, de um lado, e, de outro, o simbolista e impressionista Bakhtin. Gasparov está incomodado com o hábito de Bakhtin de selecionar a mais minúscula base de dados contendo fragmentos sobreviventes com base nos quais constrói as generalizações mais extravagantes sobre a história literária e a condição humana. Um tal método permite a Bakhtin não só “reescrever a história da literatura europeia”, mas também “reescrever a própria literatura europeia”, isto é, alterar o próprio conteúdo do campo. A menipeia, Gasparov nos assegura, foi “uma nova e inédita literatura cujo programa Bakhtin *compôs*”. Não descoberto, mas “composto” [*sochiril*], isto é, mais ou menos inventado. Para isso, como procedeu Bakhtin?

Tome o capítulo IV no livro revisado sobre Dostoiévski, que trata da sátira menipeia e que Gasparov considera típico do método bakhtiniano. O primeiro passo é aplicar uma definição de gênero muito ampla a um corpo muito pequeno de documentos (ou pedaços de documentos). Sob a rubrica de sátira menipeia Bakhtin lista quatorze características, que vão desde “o cômico” até “o cotidiano”, a “aventura”, “o fantástico”, “a busca”, o “teste”, o “limiar”, e, finalmente, até a “experimentação moral-

¹¹ No original: “seems to us that the interlocutor in a text is changing. The text is but a mirror reflecting our own changing face. Bakhtin gazes at his own ‘I’ in the mirror and imagines that it is Thou”.

psicológica” (BAKHTIN, 2008, p.129-136)¹². A presença de qualquer um desses traços qualifica um trabalho para inclusão no gênero. Uma vez que quase qualquer enredo concebível no mundo vai caber em alguma parte dessa definição, Bakhtin está livre para [ou talvez obrigado a] selecionar os pedaços de texto que (nas palavras de Gasparov) “agradam-no pessoalmente, [aqueles] que ele considera bons e importantes”. Dessa forma, uma genealogia fictícia de repente entra em livros de história e em hierarquias poéticas.

Gasparov, claro, reconhece a necessidade de trabalhar com fragmentos e partes incompletas, bem como os riscos de fazê-lo. A história literária do período antigo é uma ciência fragmentária. Mas esse fato (como assunto para os humanistas em geral) deve impor uma maior cautela e disciplina da imaginação do estudioso, não menos. Graças a Bakhtin, precisamente o oposto ocorreu. Seus métodos se espalharam indiscriminadamente para outros estilos literários e períodos históricos posteriores, muito mais bem documentados do que o mundo antigo e, portanto, inadequados para tais fantasias não-acadêmicas. Como gênero, Gasparov insiste, as menipeias “sério-cômicas” mal eram conhecidas pela história literária europeia, até Bakhtin inventar a categoria. “Mas esse fato é esquecido”, observa ele, “porque não são os historiadores literários, mas os teóricos da literatura que usam as ideias de Bakhtin em suas pesquisas”. Se é que se trata de pesquisa.

Há um último e sinistro detalhe. Por que Bakhtin ignora as grandes obras canônicas da literatura antiga, por exemplo, as comédias de Aristófanes? Porque, diz Gasparov, a integridade indiscutível dessas obras de arte intactas e acabadas é um impedimento para a imaginação de Bakhtin e um obstáculo ao seu sistema pessoal de valores. “Aristófanes é muito politizado, única e exclusivamente satírico, não-caótico demais, mas, em última instância [a razão pela qual Bakhtin não pode trabalhar com ele] é porque ele *existe*, e existe como um texto, e não apenas como um [fragmento] ou uma conjectura [*domysel*]”. Gasparov pensa que é desastroso ensinar o método criativo de Bakhtin a estudantes de pós-graduação ou universitários aprendizes. Isso significa colocar fim aos aspectos tediosos e sérios da vida acadêmica. Não é de se admirar que todo mundo adore.

¹² BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Então, pedagogicamente, Bakhtin é uma novidade ruim, e os professores devem se sentar e tomar nota disso. Mas, infelizmente, Gasparov insinua, muitos e muitos deles estão eles mesmos sob o feitiço de Bakhtin. A filologia oferece maneiras mais verdadeiras de reverenciar os vestígios verbais e a palavra resgatada. A palavra é portadora de informações preciosas: padrões, ritmos, aliterações, rimas, estruturas fonéticas e semânticas. Essas formas se tornam mais fortes à medida que se repetem, refratam e se entrelaçam – e podemos recuperar esses padrões. Mas uma palavra pronunciada ou lançada por uma pessoa no passado, seja real ou fictícia, permanece uma *forma*. Não é uma voz. Não se pode ressuscitá-la ou “falar com ela” como se fosse algum tipo de fantasma articulado ou esporos de consciência.

Bakhtin, como sabemos, começou em outro lugar. Era sua crença que não apenas padrões, sons e estruturas, mas personalidades reais encontram sua residência no interior das palavras. Essas personalidades podem ser “vivificadas”, como uma semente; podem sentir nossa presença, crescer através de contato com o exterior e dar origem a novos enunciados fora de si mesmas. Tal dinâmica repousa sobre um conjunto completamente diferente de pressupostos psicológicos, metafísicos, talvez até mesmo biológicos – uma mistura do idealista romântico alemão Friedrich Schelling (que Bakhtin amava)¹³ e do posterior Max Scheler (cujo livro, *The Nature of Sympathy* [*A natureza da simpatia*]), Bakhtin profundamente admirava nos anos de 1920)¹⁴. Esta mudança para a psicologia interpessoal é a ponte para nossa segunda crítica.

3 Lydia Ginzburg sobre romances-ideia

Lydia Iakovlevna Ginzburg (1902-1990) foi muito mais próxima da geração de Bakhtin que Gasparov. Nascida apenas sete anos depois de Bakhtin, tinha dezesseis

¹³ Na década Bolchevique de 1920, não foi Freud, Nietzsche ou Marx, mas Friedrich Schelling que Bakhtin discutiu carinhosamente, por semanas a fio, com seus amigos próximos Lev Pumpianskii e Maria Yudina. “Eu gostava muito dele [Schelling] e o conhecia de ponta a ponta, dos pés à cabeça”, comentou Bakhtin. Quando Duvakin tentou obter comentários de Bakhtin acerca dos românticos literários reconhecidos na União Soviética, tais como Hoffmann, Bakhtin, com muito tato, retornou aos escritores filosóficos e idealistas, “de inclinação religiosa”, tais como Novalis, que orientavam o âmago de suas discussões (sempre a partir dos originais em alemão) com Maria Yudina, que era especialista em Schelling. Ver Bakhtin, 2008, p.241-243.

NT. A referência completa do texto: BAKHTIN, M.; DUVAKIN, V. *Mikhail Bakhtin em diálogo*. Conversas de 1973 com Viktor Duvakin, São Carlos: Pedro & João Editores, 2008, p.242-243.

¹⁴ Os melhores trabalhos sobre Bakhtin e Max Scheler é o artigo de Alina Wyman (2008a) e sua tese de doutorado (2008b).

anos na época da Revolução Bolchevique. Mas esses sete anos fizeram uma enorme diferença. Ao contrário de Bakhtin, que frequentava cursos universitários durante os anos finais do regime czarista, Ginzburg foi inteiramente o produto de uma educação da era soviética. Os mentores de Bakhtin haviam estudado o neokantismo em Marburgo; seu próprio pensamento se devia à fenomenologia alemã com uma costura religiosa dificilmente disfarçável. Os mentores de Ginzburg foram os seculares formalistas revolucionários de Petrogrado. Ela se criou com base em escritores russos clássicos do século XIX, tais como Pyotr Vyazemsky, Leon Tolstoi, Vissarion Belinsky e Alexander Herzen, e nutriu um amor pela cultura literária francesa ao longo de toda vida, de Montaigne até a atualidade. Ginzburg havia encontrado o Bakhtin já idoso diversas vezes, mas suas discussões com ele em Maleyevko trataram de temas gerais e não foram significativas para ela intelectualmente. Em uma nota publicada na década de 1980, escreveu de modo suave: “Com Bakhtin, encontrei-me raramente. Mas o significado pessoal de seus trabalhos acadêmicos é manifesto” (GINZBURG, 2002a, p.303)¹⁵. Uma versão anterior dessa mesma nota, antes de Ginzburg a ter editado para publicação, era menos deferente: “Não tenho todas as chaves para o trabalho criativo de Bakhtin”, escreveu ela, “mas o significado pessoal de seus trabalhos acadêmicos é óbvio. Bakhtin foi no mais alto grau uma pessoa polifônica e dialógica. Trocava de máscaras e jogava vários jogos”¹⁶. De acordo com um livro de memórias posterior, de autoria de Vadim Bayevsky nos anos 1990, Lydia Iakovlevna tinha ficado “um tanto surpresa” quando soube, em novembro de 1986, que uma sociedade de acadêmicos norte-americanos havia sido fundada para estudar a obra de Bakhtin – pois considerava que seu livro sobre Dostoiévski era de inspiração formalista, que sua ideia de carnaval era uma moda

¹⁵ No original: “With Bakhtin I met rarely. But the personal meaning of his scholarly works shows through”.

¹⁶ Cópia datilografada dessa nota não editada e não publicada, datada de 9 de novembro de 1980, cortesia de Emily Van Buskirk, que a localizou no arquivo de Ginzburg da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Rússia, em 2007. O comentário sobre Bakhtin ocorre na página 2 do ensaio de três páginas, número 49. As “máscaras” e “jogos” provavelmente se referem à lendária indisposição de Bakhtin para confirmar ou não a autoria (ou co-autoria) dos textos disputados. Na página 3 do texto datilografado, Ginzburg se refere a Pavel Medvedev como uma “pessoa ininteligível” (*neyasnyi chelovek*). Tanto o texto datilografado (p.3) quanto a nota não publicada (p.303) concluem: “Bocharov, executor testamentário literário de Bakhtin, considera este um caso complicado, e simplesmente substituir o nome de Voloshinov ou de Medvedev pelo de Bakhtin na ocasião de uma reimpressão não é admissível. Porque esses livros são escritos de outra forma [*napisany inache*]”. No original: “Bocharov, Bakhtin’s literary executor, considers this a complicated case, and simply to replace Voloshinov’s or Medvedev’s name with Bakhtin’s during a reprinting is not permissible. Because these books are written otherwise [*napisany inache*]”.

passageira e que o método polifônico, mesmo sendo “interessante” quando aplicado a Dostoiévski, era simplesmente equivocado quando “se ampliava para abranger o romance como um todo” (BAEVSKII, 1994, p.268)¹⁷.

Bakhtin e Ginzburg, no entanto, concordavam em algumas questões cruciais. Ambos consideravam a literatura do século XIX uma excelente oficina para a honesta expressão humana – consideravam também que eram relativamente fracas as tentativas do século XX de melhorar suas técnicas. Se Gasparov focou suas prioridades no produto criativo (ou melhor, nos denominadores formais comuns entre produtos criativos), então Ginzburg concentrou-se menos no produto e mais na criatividade ao longo do tempo, nos contextos da vida real do processo criativo. Tais prioridades já começam a sugerir uma paisagem bakhtiniana, com pares interativos tais como “autor e herói”, “horizonte” e “ambiente”, e paralelos entre “autoria” de heróis fictícios e “autoria” um do outro na percepção cotidiana. Para Ginzburg, uma pensadora resolutamente secular, essas duplicações nunca sugeriram uma teodiceia, como fazem tão frequentemente as de Bakhtin. Seu movimento mental principal foi a análise de um Iluminismo de tipo cético; o método de Bakhtin era mais próximo da síntese romântica. Mas o molde mental de análise de Ginzburg não foi obstáculo para que abraçasse a crença da era simbolista, também cara a Bakhtin, segundo a qual o escritor era uma espécie de demiurgo e a própria linguagem, transformadora. “Qualquer coisa que não seja expressa em palavras (ou falada em voz alta ou dita para si mesmo) não tem realidade para mim; ou, mais precisamente, faltam-me para ela os órgãos de percepção”, confessou ela. “Todas as alegrias e tristezas da vida chegam até nós através de coágulos de palavras”¹⁸. Em algum nível Ginzburg deve ter simpatizado (como Gasparov enfaticamente não) com a insistência de Bakhtin de que o material verbal é vivo e pode surpreender-nos com sua “resposta”. Em sua visão, no entanto, esse material vivo comportava-se de forma diferente daquela afirmada por Bakhtin. Era mais solitário, carente, distanciado e muito menos seguro. Ginzburg entendia a palavra interpessoal como algo radicalmente vulnerável, psicologicamente dependente e frágil. Para compreender a natureza dessa fragilidade, devemos nos voltar para o relacionamento literário de Ginzburg com Leon Tolstoi, que é para ela tão fundamental quanto Dostoiévski o é para Bakhtin.

¹⁷ No original: “it spread to encompass the novel as a whole”.

¹⁸ “Iz starykh zapisei” em Ginzburg, 1982, p.385; ver, também, o comentário de Sarah Pratt, 1985, p.123.

O que Ginzburg valorizava na ética literária de Tolstoi modificou-se de década para década. Entretanto, dois de seus principais componentes mantiveram-se constantes para ela: o *status* decisivo da “conversa” [*razgovor*] (com o qual ela se referia à troca verbal pragmaticamente fundamentada) e a “condicionabilidade” [*obuslovlennost'*] (o estado do organismo humano ininterruptamente exposto a pressões sociais ou ambientais). Ambos são discutidos por Ginzburg longamente em seu estudo de 1977, *On Psychological Prose [Sobre a prosa psicológica]*, que contém seu trabalho mais bem fundamentado sobre Tolstoi¹⁹. Essas duas unidades analíticas se alinham bem com o diálogo e com o “romance de ideias” (ou “ideia-pessoas”) de Bakhtin, conceitos intimamente associados com seu trabalho sobre Dostoiévski.

Para Ginzburg, ao que parece, conversação não é o mesmo que “diálogo”. Chega-se mesmo a suspeitar que, depois de Bakhtin ter cooptado esse último termo para os romances de Dostoiévski, Ginzburg começou a desconfiar dele. O diálogo tem uma agenda intelectual coerente, geralmente pré-moldada pelo autor, antecipando-se à necessidade prática que seus personagens poderiam ter dele. É artificioso e teórico, mais apropriado para uma troca verbal orientada pela ideia (em que o comportamento é arbitrário, mesmo ornamental) do que para atos comuns de comunicação. Ginzburg insiste em que Tolstoi foi o primeiro grande escritor a ouvir como as pessoas realmente conversavam umas com as outras, extraindo dessa confusão agitada, desarticulada e estressante o material necessário para uma cena literária realista. Ela cita o protagonista do fragmento experimental inicial de Tolstoi, *The History of Yesterday [A história de ontem]* discorrendo sobre a conversação (“a mais tola das invenções”, egoísta e indiferente aos outros, diz ele), mostrando como Tolstoi faz desse miserável ritual social uma vitrine de *obuslovlennost'*, expondo os “impulsos escondidos disfarçados em qualquer enunciado” (GINZBURG, 1991, p.286)²⁰. Falar é intensamente insatisfatório em uma narrativa tolstoiana. De fato, um índice do “realismo” tolstoiano sempre foi sua sensibilidade aguçada a *comme il faut*, à incapacidade de determinado protagonista de se encaixar e a seu posterior constrangimento social. Tolstoi leva a sério a realidade

¹⁹ O inglês [nem o português] não tem palavra adequada para o russo *obuslovlennost'*, “a condição resultante da exposição ininterrupta de um determinado indivíduo a pressões e influências exteriores”. Sua tradução, por Judson Rosengrant (ver GINZBURG, 1991), como “condicionalidade” ou “condicionalidade causal” é, na minha opinião, confusa. Ao longo deste ensaio, uso o meu neologismo [conditioned-ness], que é uma tradução literal do substantivo participio russo.

N. T.: O neologismo ‘conditioned-ness’ foi traduzido como ‘condicionabilidade’.

²⁰ No original: “hidden impulses concealed in any utterance”.

social e econômica – suas hierarquias, convenções, conversas e pressões. Isso é verdade, mesmo que a maioria de seus heróis considere medonha essa realidade, e apesar de o próprio Tolstoi ter, afinal de contas, dito não a todas as maiores instituições e convenções de sua época.

Bakhtin aparece curiosamente livre dessa vulnerabilidade. Orgulhava-se (inclusive em nome de seus heróis favoritos) de uma independência do que chamou *ofitzios* – conversa oficial, formalidade, procedimentos operacionais sancionados pelo governo, “pertencimento interno” a uma dada estrutura reinante. Não levava essa parte da realidade a sério. Ou melhor, acreditava que falar à maneira de *ofitzios* era “unilateral” e susceptível de impedir que o riso tivesse o seu adequado efeito curativo e salvador de vidas. Em sua própria vida e nos mundos literários que preferia, Bakhtin tomava o partido de situações e ficções que parodiavam os de dentro, ao mesmo tempo em que glorificavam os solitários e os malandros. É digno de nota que todas as “ideias-pessoas” maduras de Dostoiévski partilham das preferências pessoais de Bakhtin. Também elas não se deixam incomodar muito por posição ou convenção social, pois nenhuma delas se encaixa de qualquer que seja a maneira ou está preocupada em se encaixar. Para um grande herói dostoiievskiano, excentricidade e escândalo são a norma. “O herói de Dostoiévski é extraordinariamente livre em suas ações”, Ginzburg escreve em *On Psychological Prose [Sobre a prosa psicológica]*. Se o herói de Tolstoi é condicionado em seu comportamento diário pela natureza de suas atividades, funções, posição na sociedade, então as personagens de Dostoiévski, pelo menos as mais jovens e cheias de vida, que levam o enredo adiante, todas

são desocupadas: não trabalham, não vão à escola, nem gerenciam suas casas... Raskólnikov é um estudante que não estuda; Rogozhin é um comerciante que não negocia; Kirillov é um engenheiro desempregado; Dmitry Karamazov, um ex-oficial; Alyosha, um ex-noviço; Ivan, um homem de atividades indeterminadas. E todas elas têm tempo ilimitado à disposição para suas aventuras ideológicas [*pokhozheniia*] (GINZBURG, 1991, p.260)²¹.

²¹ No original: “lack occupations: they do not work, or go to school, or manage households... Raskolnikov is a student who does not study; Rogozhin is a merchant who does not trade; Kirillov is an unemployed engineer; Dmitry Karamazov a former officer; Alyosha a former novice; Ivan a man of indefinite activities. And all of them have unlimited time at their disposal for their ideological escapades [*pokhozheniia*]”.

O leitor é remetido a Bakhtin para saber mais sobre esse tipo especial e ocioso de romance de ideias. “É claro”, Ginzburg observa incisivamente o apelo de enredos romanescos como esse: “é mais interessante conceber a si mesmo em termos dostoiévskianos, já que dessa forma você pode concentrar toda sua atenção em si mesmo” (1991, p.243)²².

Procuremos entender essa fascinante acusação. Ginzburg sugere que Tolstoi é mais alerta para a dor e constrangimento da interação humana real, para os colapsos na comunicação e para os insucessos nas tentativas de se tornar parte de um grupo desejado do que Dostoiévski jamais poderia ter sido. É verdade que Tolstoi se ressentiu dessa dependência da convenção social e, no final das contas, chegou a considerá-la covarde e má. Para um absolutista moral como Tolstoi, quão mais livre cada um de nós seria se pudéssemos concentrar toda a nossa atenção em nós mesmos, em nossas próprias ideias, ideais e motivações! Precisamente porque Tolstoi reconhece o poder condicionador do ambiente social é que ele disso se ressentiu tão profundamente e trabalha tão arduamente para dar conta de suas consequências dolorosas. Em seu livro de 1979, *On the Literary Hero [Sobre o herói literário]*, Ginzburg mostra como Tolstoi desenvolveu ao limite essa representação realista da condicionabilidade humana, numa “micro-análise das mais minúsculas impressões e excitações” (GINZBURG, 1979, p.81)²³ de suas personagens. Mas, acrescenta ela, “foi diferente com Dostoiévski” (GINZBURG, 1979, p.81)²⁴. Com sua “compreensão metafísica da liberdade da vontade”, ele, com todas as suas forças, se obriga a rejeitar o determinismo em todas as suas formas. No entanto, uma sinistra espécie de determinismo ainda pode ser detectada em romances de Dostoiévski, e bastante fraudulenta de uma perspectiva tolstoiana. Entre autênticas “pré-condições históricas [*predposylki*] e o comportamento de um herói dostoiévskiano”, Ginzburg observa, “o espaço é aberto para a ideia – uma ideia da qual ele, o herói, é portador, encarnando-a” (GINZBURG, 1979, p.83)²⁵. Ela credita a Mikhail Bakhtin e a Boris Engel'gardt o pesquisar o “sistema por trás desse romance de ideias”

²² No original: “Of course [...] it is more interesting to conceive of yourself in Dostoevskian terms, since then you can focus all your attention on yourself”.

²³ No original: “a micro-analysis of the most minuscule impressions and arousals”.

²⁴ No original: “it was different with Dostoevsky”.

²⁵ No original: “historical preconditions [*predposylki*] and the behavior of a Dostoevskian hero [...] space is made for the idea—an idea that he, the hero, bears and embodies”.

(GINZBURG, 1979, p.83)²⁶. Nesse processo, ela faz distinção entre um simples pensamento (*mysl'*, o resíduo mental da experiência) e uma ideia formada [*ideia*], que faz reivindicações mais impessoais e ambiciosas sobre a realidade (GINZBURG, 1979, p.83). Uma ideia inserida em uma personagem não se limita a expandir e florescer na pessoa de seu anfitrião. Produz atos monstruosos no exterior. “Nos romances de Dostoiévski, os eventos – incluindo os mais estranhos dos eventos – são condicionados e moldados pela ideia” (GINZBURG, 1979, p.84)²⁷. Essa condicionabilidade ideacional difere profundamente de sua variante mais pública, social, compartilhada e simplesmente embaraçosa que nos é familiar a partir de Tolstoi.

Podemos agora arriscar algumas conclusões a respeito da crítica de Ginzburg contra o “diálogo bakhtiniano em um romance de ideias” (terreno de Dostoiévski) e o que ela considera um cenário autenticamente tolstoiano: conversações fracassadas entre pessoas socialmente condicionadas. Pairando por trás dessa crítica, suspeito eu, está a convicção de Ginzburg (também de Tolstoi) de que, não obstante Bakhtin, a “ideia como tal” não usa e não pode usar um ser humano para viver na plenitude sua vida independente. Uma ideia não tem vida nem independência. Não passa de mente para mente ou de boca em boca como uma coisa integral (ou mesmo reconhecível), que pode então seguir em frente, enriquecida, para se introduzir em outros diálogos na boca de outras pessoas. A cada passo ao longo do caminho, a ideia será arrastada para baixo, desfigurada e, no fim das contas, dissolvida nas necessidades “situacionais” de seu portador específico. E, tendo inflamado esse portador, não vai se acalmar ou falecer (como é o caso com nossas inflamações orgânicas e somáticas de amor, riso, ciúme ou pesar). Se a ideia sobreviver intacta, infectará outras pessoas artificialmente, que a distorcerão de acordo com suas próprias necessidades ou humores.

Em suma, Ginzburg não vê a “ideia em diálogo” como uma brecha afirmativa em uma corrente aberta de significação. Sua leitura severa do “romance de ideias” nos obriga a reconsiderar a afirmação bakhtiniana de que, em *Problemas da poética de Dostoiévski*²⁸, tal estrutura polifônica seria, em princípio, libertadora. Para Bakhtin, recordamos, Tolstoi era um exemplar praticante do “monólogo monolítico”, o

²⁶ No original: “system behind this novel of ideas”.

²⁷ No original: “In Dostoevsky’s novels, events—including the strangest events—are conditioned and shaped by the idea”.

²⁸ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

antipolifonista ideal a ser comparado com Dostoiévski, dialogista amante da liberdade²⁹. Mas Ginzburg nunca se convenceu de que a polifonia fosse possível³⁰. Nem estava convencida de que a polifonia (se pudesse existir) fosse honesta. Em sua opinião, a textura de um romance de Tolstoi não era necessariamente mais monológica do que a de um romance dostoiévskiano. Dostoiévski especializou-se em narrativas carregadas de crise e ideias; tais “romances de ideias” só podem ser egoístas, isolados e, portanto, monológicos. Os principais heróis de Dostoiévski são criações simbólicas e racionais fechadas em si mesmas. Não falam uns com os outros tanto quanto testam exaustivamente suas ideias uns nos outros. Os mundos de Tolstoi, num contraste bem-vindo, estão sempre embutidos na realidade social e econômica.

Aqui Ginzburg apresenta um argumento que os simpatizantes tolstoianos sempre enfatizam quando confrontados com o veredito negativo de Bakhtin contra seu escritor. A voz narrativa tolstoiana pode ter seus momentos monológicos e autoritários, mas os personagens fictícios que Tolstoi cria são heterogêneos, multifacetados, duros de prever e difíceis de definir. Uma vez que vivem vidas tão “socialmente sensibilizadas”, apresentam um lado de si mesmos a um interlocutor, outro a um segundo, um terceiro lado a um terceiro – e cada um deles revela ou contribui para a construção de um aspecto diferente da pessoa autêntica e não-redutível do herói. O fato de que os heróis tolstoianos sejam coerentes, embora não sendo previsíveis em suas ações ou “articuláveis” em qualquer ideologia estável, é o grande milagre da psicologia tolstoiana. Reconhecemos os heróis tolstoianos *não* através de uma “ideia” (suas ideias são geralmente uma confusão), mas através de um padrão diversificado de respostas de outras pessoas para suas personalidades confusas, corpos, comportamentos e enunciados. Essa dinâmica poderia ser facilmente vista como uma força muito alinhada com os impulsos mais caros a Bakhtin; de fato, excelentes extensões de Bakhtin a reinos “tolstoianos” têm sido feitas por estudiosos ocidentais, especialmente por Gary Saul

²⁹ “Monologista monolítico” é o veredito de Bakhtin para Tolstoi em seus *Problemas da Poética de Dostoiévski* (cf. BAKHTIN, 2008, p.63).

³⁰ Mesmo que Bakhtin tenha sido um “enorme fenômeno”, comentou ela numa entrevista em 1978, “quase ninguém concordará que uma palavra autoral está ausente em Dostoiévski”. Ginzburg comete o erro comum de supor que a estrutura polifônica exige abdicação da posição de autor. *Razgovor o literaturovedenii* [Conversa sobre estudos literários] [1978] (GINZBURG, 1982, p.49). No original: “far from everyone will agree that an authorial word is absent in Dostoevsky”.

Morson³¹. Mas, por razões orientadas pela ideia do próprio Bakhtin, em parte pertencentes ao seu próprio sistema de valores e em parte pertencentes ao sistema de valores de sua época estalinista, Bakhtin nega esse potencial³².

Permitam-me concluir este debate – ou duelo – sobre nossos dois críticos e sobre seus respectivos Dostoiévskis-Tolstois com duas observações finais: Sergei Bocharov, a principal voz da Rússia contra a bakhtinofobia de Gasparov, contribuiu também para a relação Ginzburg-Bakhtin. Em suas memórias de 2001, na *NLO*, lembrando Lidiia Iakovlevna (BOCHAROV, 2001, p.313), Bocharov recorda uma troca de cartas entre ele e Ginzburg em 1978 sobre sua resenha (em *Voprosy literatury*) da monografia *On Psychological Prose [Sobre a prosa psicológica]* (1977) (BOCHAROV, 1978, p.268). A avaliação foi muito positiva. Mas Bocharov não pôde deixar de notar a marginalidade de Dostoiévski no estudo de Ginzburg. Quando o nome de Dostoiévski efetivamente aparecia, sempre era de forma negativa: um escritor fora da “estrada principal” do romance psicológico clássico; em todos os lugares, observou ele, Ginzburg creditava a Tolstói e a Proust o descobrir a “experiência espiritual do ser humano contemporâneo”. Tal seleção, Bocharov afirmou, constituía a “escolha pessoal da pesquisadora” e poderia ser contestada. Em sua resposta a Bocharov (12 de abril de 1978), Ginzburg escreveu que considerava que essa resenha de seu livro era “semelhante a uma flecha lançada por uma mão muito amigável”. E então lhe assegurou que entendia perfeitamente o que Dostoiévski significava para a humanidade, mas “o fato é que as alturas e profundidades de Dostoiévski não são a minha experiência... ele não é na realidade o meu escritor”.

Que este não tenha sempre sido o caso é o tema principal de nossa exposição final, a partir dos primeiros diários de Ginzburg (1921-23) (GINZBURG, 2007)³³. Escritos quando ela mal havia acabado de sair da adolescência, produzem-se neles algumas justaposições maravilhosamente inesperadas de Tolstói *versus* Dostoiévski. A

³¹ Ver especialmente Morson, 1987 e sua obra subsequente *Narrative and Freedom: The Shadows of Time [Narrativa e Liberdade: as sombras do tempo]* (1994), ambas baseadas nas ideias bakhtinianas no estilo de Tolstói.

³² Para uma excelente análise das prioridades de Bakhtin *vis-à-vis* Tolstói, ver Sloane, 2001, p.59-77.

³³ Trata-se de páginas iniciais de diário não publicado (1921-1923), cortesia de Emily Van Buskirk, que as transcreveu a partir do Arquivo de Ginzburg da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Rússia; citadas e discutidas aqui com autorização. Ginzburg observa a “fúria” [*beshenstvo*] com a qual leu pela primeira vez a confissão de Stavróguin, em *Demons [Os demônios]*. Esse capítulo censurado exibia toda a esquematicidade de Dostoiévski, a “total falta de liberdade de sua mente”, que permitiu a anciãos piedosos se curvarem misteriosamente diante da sujeira moral. Se Leon Tolstói tivesse estado naquela sala, em vez do tolo bispo Tikhon, Stavróguin teria recebido não uma ambígua reverência, mas “uma cusparada na cara”; a “obtusidade e vulgaridade de Stavróguin [*tupost' i poshlost'*] teriam sido expostas”.

princípio, Ginzburg admitiu não gostar nem um pouco das personagens e enredos de Tolstoi. Pareciam muito de perto pessoas reais em sua própria vida real, a maioria das quais ela achava desonestas e “hostilmente alienantes”. No entanto, em uma longa página de 1922, sofrendo de uma paixão amorosa irremediavelmente não correspondida, Ginzburg confessou a seu diário que Dostoiévski tinha “monstruosos direitos de existir”. Se havia nele qualquer falha que fosse, esta seria sua “incapacidade de ser mais elevado que seus heróis, assim como Tolstoi sempre se eleva mais alto que seus heróis” (28 de setembro 1922). Tolstoi, observa ela de forma agradecida, fornece orientação; ele “constantemente estabelece a culpa, julga, censura ou justifica. Mas Dostoiévski nunca julga... e esse é o problema”. Precisamente a qualidade que Bakhtin louvará tão reverentemente em Dostoiévski, em 1929 – o autor polifônico que adentra seus próprios romances em pé de igualdade com seus heróis, sem reivindicar um “excedente” – Ginzburg, em sua juventude, considerava o pior defeito de Dostoiévski.

4 O amor e como ele não dá certo

Até agora, as divergências entre Ginzburg e Bakhtin foram documentadas, embora mais levemente do que no caso da guerra em larga escala empreendida por Gasparov. Em meu foco final de comparação, a dinâmica do amor, o diálogo virtual entre Ginzburg e Bakhtin começa para valer. Parte do que atraiu Ginzburg (e seus mentores formalistas) para Tolstoi foi sua experimentação com os “gêneros intercalados”: diários, memórias, cadernos de trabalho, correspondência pessoal, que ele iria entrelaçar em sua ficção criativa. No conjunto, Ginzburg considerava essas formas literárias como “documentos humanos” e os estudou durante toda a vida. Em qualquer época dada, acreditava ela, os gêneros intercalados, sendo menos codificados, são mais fieis à psique do que os romances jamais poderiam ser, uma vez que a escrita de ficção para o público é inevitavelmente influenciada pelo mercado e suas receitas narrativas convencionais. Os gêneros intercalados quase-privados permitem um acesso sem precedentes à individualidade em suas relações com os outros e nos estimulam aos gêneros inéditos de autoexpressão. O que nos compele a “fazer experimentos nas fronteiras”? Quais são os benefícios dessa zona?

A resposta de Bakhtin a essas perguntas é conhecida por todos os que já trabalharam com seus modelos: porque é aí que existimos, na fronteira. Nossas personalidades não têm centros, nenhum verdadeiro território interior, assim como nossos enunciados também não; um “eu-para-mim” tem pouco a dizer, mesmo para si. Mas Bakhtin – e aqui é onde Ginzburg vai começar a protestar – postula padrões muito elevados e critérios exigentes para essa atividade de fronteira. Em primeiro lugar, a fronteira separa duas consciências mutuamente acessíveis, mas ainda *não fundidas*. Em segundo, essas duas consciências reconhecem suas diferenças, mas são abertas e curiosas uma a respeito da outra. Sem ameaças. Sem guardas de fronteira – ou, como Bakhtin coloca a questão no final da vida, “a demarcação benevolente e depois a cooperação” (BAKHTIN, 2003, p.372)³⁴. Para que qualquer um dos lados comece a falar, deve haver uma presunção de confiança. Finalmente, na minha perspectiva deste lado da linha, “o outro lado da fronteira” sempre me apresenta uma voz ou face humana, não uma massa, não um coletivo, não um conjunto de convenções sociais ou procedimentos aceitos. Tudo isso é *ofitsioz*, o mundo oficialmente sancionado, que não pode obrigar-nos. Obrigação aqui é a chave. Para Bakhtin, a responsabilidade se acentua quando duas faces confrontam uma à outra, sem entraves e sem mediação, e cada uma reconhece a primazia radical da outra: “Tu és” [*Ty esi*]. Não só a responsabilidade subjetiva, mas mesmo a causalidade objetiva está sujeita a essa lei do olho-no-olho. É claro que é essencial compreender a “individualidade única e irrepitível” do outro, Bakhtin escreveu em 1970-1971; mas também pode haver – e aqui se suspeita que Bakhtin sente que *deve* haver – “causalidade individual” (BAKHTIN, 2003, p.381)³⁵.

O entendimento de Ginzburg a respeito da fronteira intergenérica e inter-humana era diferente. Ela era alheia às conotações religiosas ou cristológicas de “Tu és”: rejeitava a possibilidade de que os valores fossem fundamentados em qualquer ser Absoluto potencialmente divino. Em sua opinião, o que nos compele a fazer experiências com gêneros “intercalados” ou de “fronteira” não é o “Tu és” (uma confissão de fé na presença de um Outro), mas sim a *falta* de um interlocutor amoroso – e a vergonha e constrangimento de ter que esconder essa necessidade. Ou, em um cenário alternativo, a presença de uma realidade indescritivelmente difícil “para além da

³⁴ BAKHTIN, M. Apontamentos de 1970-1971. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.367-392.

³⁵ Para referência, ver nota de rodapé 34.

fronteira” vai requerer que eu bifurque minha individualidade criativa e julgadora. Essa bifurcação é realizada não em negação da dificuldade (tal escapismo nunca pode ser produtivo), mas em imitação a Tolstoi, que esteticamente deu a forma de um “gênero intercalado” a sua ansiedade e dor pessoais, que lhe permitiu ficar de fora e criar.

A ideia de Ginzburg de uma bifurcação interna ou “autodistanciamento” [*samootstranenie*] só agora está sendo descoberta por estudiosos como Emily Van Buskirk, cuja tese recente, defendida na Harvard, dedica um capítulo esclarecedor ao assunto, *Writing the Immanent Self: Self-distancing and Moral Evaluation* [*Escrever o self imanente: autodistanciamento e avaliação moral*] (VAN BUSKIRK, 2008, p.56-170)³⁶. “Autodistanciar-se” não é fantasiar ou escapar para o mundo da ficção; os eventos do mundo são reais e por eles devo responsabilizar-me (VAN BUSKIRK, 2006)³⁷. Mas devo preparar-me para esses eventos se deverei suportá-los. Pois o que me confronta no outro lado da fronteira – na visão tolstoiana que Ginzburg tem das coisas – é mais provavelmente *não* outra face singular, amorosa e curiosa para me ouvir e ansiosa para me amar. O que me enfrenta é um tecido de expectativas sociais, hierarquias, tarefas de trabalho, funções públicas, nas quais desejo ser bem-sucedido e em que desesperadamente quero me inserir. Muito na vida pessoal e profissional de Ginzburg alimentava essa necessidade: como uma intelectual marginalmente empregada na década de 1930, como uma sobrevivente do cerco de Leningrado em 1941-1944, como mulher, uma judia e lésbica que era propensa a apegos apaixonados, mas não correspondidos. Para sobreviver a um ato de comunicação abortiva ou a um inverno medonho de fome sob o bloqueio, Ginzburg arquitetou esse mecanismo de autodistanciamento – em certa medida um dispositivo formalista, mas muito mais frágil.

Quando é de meu interesse empregar esse método? “Autodistancio-me” quando meus recursos espirituais internos estão tão famintos ou estupefatos que as únicas faculdades que me restam cultivar são as externas, de observação e análise. Fiel a suas origens formalistas e a suas inclinações seculares, Ginzburg fundamenta esse procedimento não em alguma intuição simpática em sua relação com algum outro, mas

³⁶ Sou grata a Emily Van Buskirk por ter generosamente colocado a minha disposição seus materiais, primeiros esboços, arquivos e conhecimentos sobre o Projeto Ginzburg, no qual ela e Andrei Zorin têm trabalhando há meia década.

³⁷ Os cadernos de Ginzburg *A Person at a Writing Desk* [Uma pessoa na escrivaninha] [*Chelovek za pis'mennom stolom*] foram publicados pela primeira vez em 1989. A partir deles, seu *Blockade Diary* [Diário do Cerco] foi traduzido em 1995. Ver também os fóruns de Ginzburg na *NLO* n. 76, 2005 and *NLO* n. 82, 2006.

em leis, regularidades e mecanismos. Ela evita especificamente o território de Bakhtin, o “irrepetivelmente pessoal” [*nepovtorimo lichnoe*]. A vida “singularmente pessoal” não poderia ser comunicada, na opinião de Ginzburg, por causa da natureza social da linguagem. Mas o extremo polar oposto, o “típico” [*tipicheskoe*] tão favorecido pelos críticos realistas russos do século XIX, também era inadequado; a classificação de acordo com o tipo disponibilizava bem pouca “face” individual para abastecer e unir num ato de comunicação. Uma pessoa solitária faz experimentos primeiramente consigo mesma. Paradoxalmente, esse “autodistanciamento” bifurcado – talvez similar à autoobservação em sonhos – esfria e objetifica os eventos, fornecendo-nos uma âncora do lado de fora, enquanto, ao mesmo tempo, aumenta a crueldade local e a solidão.

Paralelos podem ser traçados entre o tipo formalista de autodistanciamento de Ginzburg e a exterioridade de Bakhtin ou *vnenakhodimost'* (cf. EMERSON, 2005b). Mais interessantes, no entanto, são as diferenças. Ao “assumirem uma posição exterior”, os agentes em ambos os paradigmas buscam acesso a um todo unificado não disponível para o autor isolado. Mas o autor de Bakhtin “assume uma posição exterior” para gerar um excedente de visão que facilita o desenvolvimento livre do herói. Isto é, nas palavras de Bakhtin, uma “elisão amorosa de si mesmo do campo da vida da personagem” [*liubovnoe ustranenie sebya iz polia zhizni geroia*] (BAKHTIN, 2003, p.13)³⁸. Tal exterioridade é permeada por compostura, muita atenção ao detalhe, simpatia e confiança, pois somente nessas condições um posicionamento artístico pode criar a vida. O autodistanciamento de Ginzburg é em todos os sentidos um dispositivo de sobrevivência mais agitado, necessário para preservar a identidade do sujeito quando o ambiente perdeu seu sentido ético – e não obstante nenhum absoluto moral existe. Sua maior realização nesse gênero foram suas semiautobiográficas *Notes of a Blockade Person*³⁹ [*Zapiski blokadnogo cheloveka*], escritas da perspectiva de um solitário e faminto residente da Leningrado sitiada ao longo dos mais obscuros meses da II Guerra Mundial⁴⁰. É significativo que o alter-ego masculino de Ginzburg, “En” (também chamado de “Otter” / *l'autre*), encontre uma salvação temporária em um ritual

³⁸ BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p.1-192.

N. T.: No texto em inglês, a articulista, na sua tradução adaptada da citação, utiliza o verbete ‘distanciamento’ (*distancing*) em vez de ‘elisão’ [NTR].

³⁹ Ver nota de rodapé 1.

⁴⁰ Publicadas em russo, pela primeira vez, na revista de Leningrado, *Neva*, em 1984; traduzido para o inglês por Alan Myers (1995).

burocrático sem sentido durante os piores bombardeios: finalmente “não só estava faminto e comendo, agora também estava trabalhando”⁴¹. Como sempre, em Ginzburg, o sucesso ou o fracasso em uma comunidade é de importância vital para o herói. Conseguir relaxar de acordo com os padrões convencionais em tempos de crise significa confirmar sua individualidade, e não colocá-la em perigo. Nesse sentido, *Notes of a Blockade Person* é um texto profundamente não carnalizado.

Deixem-me agora resumir as “manobras de fronteira” que Bakhtin, de um lado, e Ginzburg, de outro, recomendam. Vocês devem se lembrar de que em seus escritos dialógicos, e especialmente no livro sobre Dostoiévski, Bakhtin insiste na eternidade e simultaneidade de todas as vozes, que respondem umas às outras através de uma fronteira permeável. Essas vozes-valores, enquanto alojadas nos indivíduos, são indestrutíveis e infinitamente abundantes. Sustentar essas vozes não requer nenhum trabalho árduo ou cheio de riscos; pelo contrário, o tempo de carnaval de Bakhtin é especificamente o tempo do *prazdnik*, “um dia ocioso, livre de trabalho”. O que é requerido na zona de Bakhtin é a receptividade, a paciência e uma orientação de amor. As fronteiras interpessoais de Ginzburg, em contraste, são de Tolstoi, profundamente encerradas em um tempo solitário, cotidiano e cheio de tarefas. Quando uma das consciências participantes é desdenhada ou humilhada, não há para onde se voltar, a não ser para sua própria individualidade angustiada.

Entretanto, Ginzburg enxergou, na verdade, um “ponto de escape de si mesmo” que não estava no outro amoroso – de cuja existência nunca poderia ter certeza –, mas na própria atividade de serviço do indivíduo. A palavra russa aqui não é *sluzhba* ou “serviço do estado”, mas sim a orientação ou processo de servir (*sluzhenie*). A discussão mais agridoce a respeito dessa atividade de serviço vem de anotações de Ginzburg feitas

⁴¹ Em russo, o título *Zapiski blokadnogo cheloveka* lembra *Zapiski podpol'nogo cheloveka* [Notas de um homem do subterrâneo]. Mas, ao contrário do insociável herói de Dostoiévski, o alter-ego de Ginzburg “En” ou “Otter” se satisfaz ao sair para seu trabalho burocrático. A própria trivialidade do trabalho era seu consolo. Todos os dias, depois do terror solitário de transportar água e cortar lenha, “uma série de gestos profissionais começavam: fazer piadas com os companheiros, arranjar algo com um secretário, enviar um manuscrito para um datilógrafo, passar no escritório do chefe, comunicar-se por meio do telefone do escritório com outro departamento que tivesse cometido algum equívoco”. Tudo isso era trabalho só para passar o tempo, vagamente percebido como sem sentido durante um tempo de “fome e bombardeios”, mas capaz de manter alguém vivo, precisamente porque um indivíduo que podia se dar ao luxo de estar envolvido em atividades supérfluas era um indivíduo que tinha energia de sobra, inserido e *pertencente* ao sistema. “Depois da qualidade opressiva e pré-histórica de suas atividades domésticas, esses gestos burocráticos oficiais aliviavam a tensão – através de um vivenciamento da forma, da convencionalidade”.

em 1934, *The Stages of Love* [*stadii liubvi*] [Os estágios do amor] (GINZBURG (2002b, p.34-38)⁴². Elas servirão como nossa comparação final entre Bakhtin e seus dois críticos russos.

Concluir neste ponto é conveniente por uma outra razão: porque a teoria do amor de Bakhtin sempre me maravilhou. É tão cheia do calor da simpatia, da tolerância da heteroglossia, dos abraços físicos do carnaval, que são pródigos, fáceis de chegar e fáceis de ir embora, intercambiáveis, nos quais ninguém é repulsivo ou repellido, todos são permeados da paciência de uma mãe dedicada a seu filho. Também são tão desprovidos do irado, invejoso e possessivo calor de Eros. Bakhtin se ocupa apenas uma vez em O autor e o herói da atração e da relação sexual como um problema da ordem do eu-outro/interior-exterior, e a passagem é friamente clínica⁴³. No geral, o “amor” é mais uma categoria de cognição e grande atenção do que de desejo: quando amamos, retornamos repetidamente ao local em que a pessoa amada se encontra e contemplamos cada contorno da entonação dessa pessoa, sua forma, sua necessidade, encontrando algo mais interessante cada vez que a revisitamos. Nada há de errado nisso – na verdade, tudo está certo – mas apenas se aplica (como tudo em Bakhtin) a cenários de reciprocidade. A pessoa amada deve querer ser amada.

O conceito de serviço de Ginzburg entra como cifra em uma economia muito diferente. Ela era fascinada por Eros, em parte porque ele é muito obsessivo e impiedosamente dissecado na literatura que ela conhecia melhor (a francesa, do século XVII até o século XIX), mas também, é claro, porque os “gêneros de amor” intercalares que ela criou para sua própria autoexpressão eram quase sempre não correspondidos. Não recíprocos, e como uma desvantagem adicional para alguém que apreciava a força da convenção social, estritamente tabu. O tabu contra o amor ao mesmo sexo não teria afetado uma teoria bakhtiniana do amor, que é totalmente indiferente ao sexo (ou gênero) dos corpos (no carnaval e em qualquer outro lugar). Mas, para Ginzburg, o amor era uma aberração apaixonada. Seus arquivos contêm dolorosos comentários sobre o ter crescido homossexual na Rússia soviética – um caso enrustido, introvertido,

⁴² Ver a discussão em inglês em Van Buskirk, 2008, pp.313-87, capítulo 4: Making Love Literary: Sexuality and the Third Person in the Prose of Lydia Ginzburg [Tornar o amor literário: sexualidade e a terceira pessoa na prosa de Lydia Ginzburg].

⁴³ O parágrafo de Bakhtin sobre o “enfoque sexual” às relações interpessoais encontra-se na seção 5 do segundo capítulo de O autor e a personagem na atividade estética, intitulada O corpo como valor: o corpo interior (BAKHTIN, 2003, p.48). Para referência, ver nota de rodapé 38.

desesperadamente solitário – que deve ter alimentado a crença de Ginzburg de que as pessoas, no amor e fora dele, preocupam-se intensamente com a aceitação social. Desejam viver vidas normais e ter prazer (ou, se necessário for, ter dor) invisivelmente, não escandalosa ou esquisitamente. Contra Freud, mas no espírito de Alfred Adler, Ginzburg insistiu que a autoafirmação social, não a libido em si, é que é a força motriz por trás do comportamento que os outros veem⁴⁴.

Viver normalmente, então, é um desejo profundo; outro é o esforço para prestar um serviço reconhecido publicamente. Servir a Deus não era uma opção; Ginzburg não acreditava em um Deus. Em uma relação de amor que deu errado, no entanto, o serviço poderia contar e, com sorte, poderia mesmo se revelar terapêutico. O ensaio *Stages of Love* [Os estágios do amor] é o *post-mortem* contorcido e autodistanciador de Ginzburg sobre sua paixão desastrosa pela atriz Rita Zelyonaia. Nele Ginzburg isola três estágios, com especial atenção para o *travail* de intelectuais que se apaixonam – a categoria de pessoa que ela considerava bastante em desvantagem na busca da felicidade. No primeiro estágio, *o desejo encontra um objeto* [*Zhelanie nakhodit ob"ekt*]. Esse é um estágio que é inútil analisar porque é “acidental, instantâneo, desprovido de ideias”. Então, vem o segundo, *o momento decisivo* [*Reshaiushchii moment*]. O desejo torna-se um *conceito*, que tenta se explicar como uma força realmente alojada em alguma qualidade mais cerebral, de modo a proteger a si mesmo e domar o sentimento. A autoanálise e a bifurcação começam. O amante insatisfeito, para resguardar algum autorrespeito, desloca Eros para algo mais frio, como a “preocupação” [*zabota*]. Estar “preocupado” com o amado também é o alicerce para Bakhtin, recordamos, o início e o fim da autenticidade do amor – mas, para Ginzburg, *zabota* é abertamente uma construção substituta. E de fato uma boa substituta, muito gratificante: ela mantém nossa vergonha em isolamento. Assim, rotineira e imperceptivelmente, a preocupação se transforma em serviço, que é, Ginzburg insiste, uma estrutura simbólica enorme e preciosa.

O estágio 3, *Catástrofe* [*Katastrofa*], começa quando nosso serviço deixa de ser necessário. O conceito já não abrange a necessidade. O terror e a clareza se estabelecem. A catástrofe se torna inevitável, seja causada por obstáculos ou (mais comumente) pela não-coincidência de dois desejos. Existem vários resultados da

⁴⁴ Zorin (2005) destaca os momentos não-freudianos e traça paralelos com a psicologia social de Alfred Adler (ver p.49-51), Valentin Voloshinov (ver p.54-56) e George Herbert Mead (ver p.62-66).

catástrofe, no entanto; também a ela se pode sobreviver produtivamente. Ginzburg não acredita que ela possa ser apagada ou que possamos retornar a um estágio pré-catastrófico. A catástrofe pode ser tal que simplesmente aniquila o sentimento, queimando até a extinção, de modo que não podemos suportar olhar para ele. Ou pode dar origem a um renascimento do sentimento em forma estável, narrável: “meu grande amor infeliz”. Torna-se um episódio biográfico arrefecido, parte da nossa autoidentidade. Ou pode impulsionar o amante não-correspondido para o caminho do serviço mais geral. Embora esse caminho seja uma longa busca sombria por substitutos eróticos, é o resultado mais saudável possível, pois as opções no mundo de Ginzburg são poucas. Há “serviço para cima”, em direção a Deus, mas essa é uma opção apenas para os crentes. O “serviço para baixo” se dá em direção às crianças; mas também isso não é o destino de todos – Ginzburg escreveu francamente a respeito de sua inveja da maternidade biológica vivenciada por suas colegas⁴⁵. O serviço mais bem sucedido, em última análise, é a devoção ao próprio trabalho. Qualquer coisa, ao que parece, é melhor do que o *prazdnik* de Bakhtin, o feriado “de folga”, um tempo para a mente descansar ou vagar livremente e para o corpo se colocar em exibição. É nesse contexto, sugiro eu, que podemos entender a seguinte declaração de Ginzburg, feita em 1978:

Não compartilho de várias das ideias de Bakhtin... [mas] Bakhtin é notável não porque disse coisas incontestavelmente verdadeiras, mas por causa de algo totalmente diferente. Sua enorme energia espiritual, a força de seu pensamento, que trabalhou implacável e incansavelmente, dando lugar ao longo do caminho a conceitos tão férteis (GINZBURG, 1982, p.49)⁴⁶.

⁴⁵ Van Buskirk destaca elucubrações de Ginzburg (em uma carta a sua irmã, Nadezhda Bliumenfel'd, em junho de 1928) sobre o trágico caso de Natalia Rykova, esposa do eminente estudioso literário Grigory Gukovsky e companheiro residente no apartamento compartilhado de Ginzburg. Em seu terceiro mês de gravidez, Rykova foi informada de que uma cesariana teria que ser realizada para salvar sua vida em detrimento da vida de seu bebê. Rykova insistiu que os médicos tentassem salvar a criança (sua filha sobreviveu, pesando aproximadamente dois quilos); como medicamente previsto, Rykova morreu quatro dias após a operação. “As crianças são a criação de valor no sentido preciso da palavra”, escreveu Ginzburg, ponderando o valor do sacrifício materno como um corretivo para o nosso egoísmo natural (cf. VAN BUSKIRK, 2008, p.14 e notas de rodapé da p.43-44).

⁴⁶ No capítulo Razgovor o literaturovedenii [Conversation about Literary Studies].

No original: “I don’t share several of Bakhtin’s ideas... [but] Bakhtin is remarkable not because he said incontrovertibly true things, but because of something entirely different. His huge spiritual energy, the force of his thought, which worked relentlessly and tirelessly, giving rise along the way to such fertile concepts”

Ginzburg defendeu alhures o que ela chamou de “fértil unilateralidade” [*plodotvornaia odnostoronnost'*] (BOCHAROV, 2006, p.62)⁴⁷. Bakhtin certamente justificou-se nessa categoria de pensador.

Para concluir agora com uma retomada do título, de que forma podem estes dois céuticos de Bakhtin ajudar-nos a usar Bakhtin mais “criativamente”, isto é, com vistas a resultados mais responsáveis e honestos? Gasparov fornece o freio metodológico, e é útil sermos lembrados disso. O que quer que Bakhtin acabe por ser – filólogo ou filósofo – os termos técnicos “diálogo”, “menipeia” e “carnaval” devem ser aplicados com alguma disciplina. Se Bakhtin generaliza com exuberância, nós, seus alunos, devemos fazê-lo com mais cautela. Ele certamente teria exigido tal precisão de seus próprios alunos na Universidade de Saransk, onde era reverenciado como um pedagogo bem reputado e exigente.

Ginzburg é mais útil ao sugerir que tipo de textos um filtro bakhtiniano não pode ler produtivamente. Eu ofereço três tipos: primeiramente, são textos de comunicação não correspondida, nos quais simplesmente não há “outros” a serem encontrados, nem mesmo um sobredestinatário; em seguida, vêm os textos de absoluta ausência de amor, em que sou forçado a retornar ao espelho – aquela fraude maciça – a fim de vislumbrar uma outra face, mesmo que possa ser apenas uma variante distorcida de minha própria; por último, textos de privação terminal. Considerem novamente aquela caricatura de Bakhtin na *NLO* número 53 (2003), Bakhtin como Tolstoi, o mártir piedoso nu. Ginzburg provavelmente teria visto alguma verdade nela. Esses edificantes textos transfiguradores foram na verdade maravilhosamente produtivos para a “unilateralidade” especial de Bakhtin, em que até mesmo a violenta desordem cômica de Rabelais se torna um toque de clarim contra o terror e a morte. As abordagens canonizadas da literatura, cartunizadas nos outros sete quadros, eram mais céuticas, analíticas, seculares e provaram ser mais persuasivas como molduras interpretativas para os nossos selvagens séculos XX e XXI. E isso, no final do dia e do milênio, faz de Bakhtin um recurso alternativo indispensável.

⁴⁷ Bocharov sugere que Ginzburg fez esse comentário em referência aos formalistas “unilaterais”, tais como Eikhenbaum, que aborda o “Shinel”, de Gogol – mas o pensamento de Bakhtin é certamente outro candidato.

REFERÊNCIAS

BAEVSKII, V. S. Stoik: O Lidii Iakovlevne Ginzburg. Forum in Memoriam, *Canadian-American Slavic Studies*, v. 28, n. 2-3 Summer/Fall, pp.263-76, 1994.

BAKHTIN, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Milwaukee: University of Minnesota Press, 1984.

_____. From Notes Made in 1970-71. In: *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986, pp.132-158.

_____. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin. Translated by Vadim Liapunov. Austin, TX: University of Texas Press, 1990, pp.4-256.

_____. *Besedy V. D. Duvakina s M. M. Bakhtinym*. Moscow: Soglasie, 2002.

BOCHAROV, S. Eticheskie problemy psikhologicheskoi prozy. *Voprosy literatury*, n. 3, pp.262-270, 1978.

_____. Vspominaia Lidiiu Iakovlevnu. *Novoe literaturnoe obozrenie*, v. 49, n.3, pp.306-313, 2001.

_____. Bakhtin-filolog: Kniga o Dostoevskom. [Bakhtin the philologist: The book on Dostoevsky]. *Voprosy literatury*, n. 2 (Mart-Aprel'), pp.48-67, 2006.

EMERSON, K. Ob odnoi postsovetsoi zhurnal'noi polemiki (razmyshleniia storonnego nabliudatel'ia) [On one post-Soviet journalistic polemic (thoughts of an outside observer)]. *Voprosy literatury*, n. 4, pp.4-40, 2005a.

_____. Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How distance serves an aesthetics of arousal differently from an aesthetics based on pain). *Poetics Today*, v. 26, n. 4 (Winter 2005), pp.637-664, 2005b.

_____. ALSC and a Small Corner of the Post-Soviet Literary Scene. *Association of Literary Scholars and Critics Newsletter*, n. 13.3 (Summer), 2007.

FLEISHMAN, L.; SAFRAN, G.; WACHTEL, M. (Eds.). *Word, Music, History: A Festschrift for Caryl Emerson*. Oakland, CA: Scythian Books, 2005. (Stanford Slavic Studies).

GASPAROV, M. L. Filologiiia kak npravstvennost'. In the forum The Tasks of Philology. *Literaturnoe obozrenie*, n. 10, pp.26-27, 1979.

_____. Kritika kak samotsel.' *Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 6 (1993-94), pp.6-9, 1993-1994.

_____. *Zapisi i vypiski*. Moscow: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000.

_____. *Eksperimental'nye perevody* [Experimental translations]. St. Petersburg: Giperion, 2003.

_____. Istoriia literatury kak tvorchestvo i issledovanie: Sluchai Bakhtina [The History of literature as creative work and as research: The case of Bakhtin]. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 10-11 noiabria 2004 goda. *Russkaia literatura XX-XXI vekov: problemy teorii i metodologii izucheniia*. Moskovskii gosudarstvennyi

universitet im. M.V. Lomonosova, filologicheskii fakul'tet. Reprinted in Fleishman et al. (Eds.). *Word, Music, History*, 2004.

GINZBURG, L. I. *O literaturnom geroe*. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1979.

_____. *O starom i novom. Stat'i i ocherki*. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1982, pp.3-58.

_____. *A Person at a Writing Desk [Chelovek za pis'mennom stolom]*. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1989.

_____. *On Psychological Prose*. Translated and edited by Judson Rosengrant. Princeton: Princeton University Press, 1991[1977]

_____. *Blockade Diary*. Translated by Alan Myers. London: The Harvell Press, 1995.

_____. *Zapiski blokadnogo cheloveka [Notes of a Blockade Person]*. In: *Zapisnye knizhki. Vospomaniia. Esse*, A. S. Kushner (Ed.). Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. First published 1984 in *Neva*, pp.611-723, 2002a.

_____. *Stadii ljubvi. Kriticheskaia massa*, n.1 (2002), pp.34–38. Predislovie i publikatsiia Denisa Ustinova, 2002b[1934].

_____. *Small notebook*, 1921–23. Transcribed by Emily Van Buskirk from the Ginzburg Archive. Manuscript Division, Russian National Library. O.R.R.N.B. 1377, 2007.

KHAPAEVA, D. *Gertsogi respubliki v epokhu perevodov: Gumanitarnye nauki i revoliutsiia poniatii [Dukes of the Republic in the Epoch of Translations: The Humanities and the Revolution of Concepts]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

MORSON, G. S. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Peace.'* Stanford: Stanford University Press, 1987.

_____. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.

NOVOE literaturnoe obozrenie. 2005 and 2006. Forums 76 and 82.

PRATT, S. Introduction to "Lidiiia Ginzburg's Contribution to Literary Criticism." *Canadian-American Slavic Studies*, v. 19, n. 2 Summer, pp.121-127, 1985.

SCHELER, M. *The Nature of Sympathy*. Translated by Peter Heath. New Haven: Yale University Press, 1954.

SLOANE, D. Rehabilitating Bakhtin's Tolstoy: The Politics of the Utterance. *Tolstoy Studies Journal*, n. xiii, pp.59-77, 2001.

STONE, J. Polyphony and the Atomic Age: Bakhtin's Assimilation of an Einsteinian Universe. *PMLA*, v. 123, n. 2 March, pp.405-421, 2008.

VAN BUSKIRK, E. 'Samootstranenie' kak eticheskii i esteticheskii printsip v proze L. Ya. Ginzburg. *Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 81, pp.261-280, 2006.

_____. *Reality in Search of Literature: Lydia Ginzburg's In-Between Prose*. Ph.D. dissertation, Harvard University, September, 2008.

WACHTEL, M. Mikhail Leonovich Gasparov as 'Stikhoved' and 'Stikhotvorets.' *Slavic and East European Journal*, v. 52, n. 2, pp.223–234, 2008.

WYMAN, A. Bakhtin and Scheler: Toward a Theory of Active Understanding. *The Slavonic and East European Review*, v. 96, n.1 January, pp.58–89, 2008a.

_____. *The Task of Active Empathy: Scheler, Bakhtin, and Dostoevsky*. Chicago: University of Chicago, 2008b.

ZORIN, A. Proza L. Ya. Ginzburg i gumanitarnaya mysl' XX veka. *Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 6, pp.45–68, 2005.

Traduzido por Anselmo Lima– selmolima@hotmail.com

Recebido em 27/08/2015

Aprovado em 15/10/2015