



O GEN | Grupo Editorial Nacional reúne as editoras Guanabara Koogan, Santos, Roca, AC Farmacêutica, Forense, Método, LTC, E.P.U. e Forense Universitária, que publicam nas áreas científica, técnica e profissional.

Essas empresas, respeitadas no mercado editorial, construíram catálogos inigualáveis, com obras que têm sido decisivas na formação acadêmica e no aperfeiçoamento de várias gerações de profissionais e de estudantes de Administração, Direito, Enfermagem, Engenharia, Fisioterapia, Medicina, Odontologia, Educação Física e muitas outras ciências, tendo se tornado sinônimo de seriedade e respeito.

Nossa missão é prover o melhor conteúdo científico e distribuí-lo de maneira flexível e conveniente, a preços justos, gerando benefícios e servindo a autores, docentes, livreiros, funcionários, colaboradores e acionistas.

Nosso comportamento ético incondicional e nossa responsabilidade social e ambiental são reforçados pela natureza educacional de nossa atividade, sem comprometer o crescimento contínuo e a rentabilidade do grupo.

# Mikhail Bakhtin

## PROBLEMAS DA POÉTICA DE Dostoiévski

5ª edição revista

Tradução direta do russo, notas e prefácio de  
PAULO BEZERRA, UFF-USP



- A EDITORA FORENSE se responsabiliza pelos vícios do produto no que concerne à sua edição, aí compreendidas a impressão e a apresentação, a fim de possibilitar ao consumidor bem manuseá-lo e lê-lo. Os vícios relacionados à atualização da obra, aos conceitos doutrinários, às concepções ideológicas e referências indevidas são de responsabilidade do autor e/ou atualizador.

As reclamações devem ser feitas até noventa dias a partir da compra e venda com nota fiscal (interpretação do art. 26 da Lei n. 8.078, de 11.09.1990).

- **Traduzido de**

Traduzido da 3ª edição da editora Khudójestvennaya Literatura, Moscou.  
All Rights Reserved.

- **Problemas da Poética de Dostoiévski**

ISBN 978-85-218-0452-9

Direitos exclusivos para o Brasil na língua portuguesa

Copyright © 2013 by

**FORENSE UNIVERSITÁRIA um selo da EDITORA FORENSE LTDA.**

Uma editora integrante do GEN | Grupo Editorial Nacional

Travessa do Ouvidor, 11 – 6º andar – 20040-040 – Rio de Janeiro – RJ

Tel.: (0XX21) 3543-0770 – Fax: (0XX21) 3543-0896

bilacpinto@grupogen.com.br | www.grupogen.com.br

- O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível (art. 102 da Lei n. 9.610, de 19.02.1998). Quem vender, expuser à venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior (art. 104 da Lei n. 9.610/98).

5ª edição / 3ª impressão brasileira – 2013

Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra.

- CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B142p Bakhthin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975  
5.ed. Problemas da poética de Dostoiévski/Mikhail Bakhtin; tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

Tradução de: Problémi poétiki Dostoiévskovo  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-218-0452-9

1. Dostoiévski, Fiodor, 1821-1881 – Crítica e interpretação. I. Título.

10-1359.

CDD: 891.73  
CDU: 821.161.1-3

## Prefácio

### Uma obra à prova do tempo

Paulo Bezerra

Certamente, a maior vitalidade de uma obra se mede por sua capacidade de ampliar-se na recepção e por sua duração no tempo. Em 2009, *Problemas da poética de Dostoiévski* (doravante *PPD*) completa 80 anos, já traduzida em um imenso número de países e objeto de interpretação em numerosos livros, teses e artigos em revistas e jornais. No Brasil, *PPD* chega à quarta edição (com uma reimpressão) como obra já plenamente consagrada como um clássico da reflexão filosófica em torno do discurso literário, cuja importância se amplia e se aprofunda com o passar do tempo. Ao preparar o texto para a segunda edição, fiz uma revisão profunda da tradução, melhorando a redação e tornando mais preciso um ou outro conceito. Contudo, mantive a tradução indireta das citações dos romances de Dostoiévski *Gente Pobre*, *O Duplo*, *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*. Posteriormente, ao trabalhar com *PPD* em meus cursos de graduação e pós-graduação, percebi que o tipo de linguagem dos trechos desses romances em tradução indireta criava dificuldade para a compreensão do sentido profundo dos diálogos entre as personagens na perspectiva do dialogismo, quintessência da teoria bakhtiniana do discurso. Esse desencontro da tradução indireta com o original é especialmente aberrante em *O Duplo*, obra publicada em conjunto com *Gente Pobre* (com o título de *Pobre Gente*) pela Companhia

José Aguilar Editora (Rio de Janeiro, 1975). Nessa edição, além das aberrantes deturpações do original, a tradução é tão distante da linguagem original que não passa de uma pálida descrição do discurso dostoiévskiano, a tal ponto que se torna impossível detectar a presença das palavras de uma personagem abrindo fissuras na consciência da outra, essência da interação dialógica que Bakhtin descobriu em Dostoiévski. Agora, porém, ao preparar o livro para esta quarta edição, procedi a uma nova revisão do texto em português e substituí aquelas citações em tradução indireta por tradução direta do original, pois, além de recriar o espírito da obra na linguagem mais próxima possível do original, a tradução direta permite uma compreensão muitíssimo mais ampla e profunda das peculiaridades da teoria bakhtiniana. As poucas citações que mantive em tradução indireta do conto *O Sonho de um Homem Ridículo* e do romance *O Adolescente* não dificultam a compreensão das propriedades do discurso dostoiévskiano e das peculiaridades do dialogismo bakhtiniano.

A presente edição vem “encorpada” com dois textos essenciais: dois escritos de Bakhtin (1961) a respeito de *Problemas da poética de Dostoiévski*, que nesta edição inserimos como “PPD. À guisa de comentário” e “Esboço de reformulação de PPD”, pois quem deu título às referidas notas não foi o próprio Bakhtin, mas Vadim Kójinov, organizador dos manuscritos e responsável por sua inserção em *Estética da criação verbal*, obra em que aqueles textos são uma espécie de corpo estranho. Os dois adendos são, ao mesmo tempo, um comentário a *Problemas da poética de Dostoiévski* e um projeto de sua reformulação, no qual Bakhtin torna mais amplos e precisos os seguintes conceitos: o dialogismo como forma de interação e intercomplementação entre as personagens literárias; o monologismo como pensamento único e por isso autoritário, seu desdobramento no processo de construção das personagens romanescas; a polifonia como método discursivo do universo aberto em formação; o autor e sua relação dialógica com as personagens; a relação eu-outro como fenômeno sociológico; o inacabamento/inconclusibilidade das personagens como visão do mundo em formação e do homem em formação, razão por que não se pode dizer a última palavra sobre eles nem concluí-los; o ativismo especial do autor no romance polifônico, no qual *o autor é a consciência das consciências*, a despeito de seu distanciamento em relação ao

universo representado e da grande liberdade que concede às suas personagens. Portanto, os referidos adendos são um complemento essencial a *Problemas da poética de Dostoiévski*, e com eles os conceitos-chave do livro ganham mais consistência e mais clareza.

### *Uma revolução na poética do romance*

Este livro representa uma autêntica revolução na teoria do romance como gênero específico e produto de uma poética histórica. O Capítulo IV – “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, que trata do carnaval como fenômeno histórico-cultural e da carnavalização da literatura, é um exemplo raro de poética histórica do gênero e representa a descanonização da teoria e da história tradicional do romance (observação do saudoso Emir Rodriguez Monegal), antecipando a teoria bakhtiniana da prosa romanesca que se completará com *Questões de Literatura e Estética*, particularmente com seus três capítulos-chave: “As formas do tempo e do cronótopo no romance” – 1937-1938, “Da pré-história do discurso romanesco” – 1940 e “Epopéia e romance” – 1941. Partindo (Capítulo IV de PPD) do conceito de destruição da distância épica absoluta (este será ampliado e mais bem definido em “Epopéia e romance”), que ocorre com a inserção de valores do cotidiano do tempo da enunciação/narração no tempo da ação representada, Bakhtin conclui que o cruzamento desses dois tempos foi determinante na desintegração dos gêneros elevados, que não resistiram ao contato com a realidade em formação, propiciando a formação dos gêneros constituintes do sério-cômico em oposição aos gêneros antigos como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica. Esses constituintes do sério-cômico são modalidades de uma prosa que revela grande capacidade de abranger vastos campos da representação literária e está centrada predominantemente nos *simposiuns*, nos diários socráticos e na sátira menipeia. Trata-se de um gênero novo, que vem dialogar e disputar com os antigos gêneros elevados um lugar de destaque (e primazia!) na representação dos valores do passado. Como constituintes da prosa, essas modalidades de gênero imprimem uma mudança radical no tratamento das lendas, dos mitos, da retórica e da própria história do passado, que agora são representados sem nenhuma distância, à luz e sob o impacto do contato

direto com uma nova realidade em formação. Nessa nova realidade o homem vence o medo cósmico, o medo dos deuses e das forças cegas da natureza, e as antigas lentes das lendas e mitos através das quais o homem enxergava o mundo são agora substituídas pelas lentes da experiência imediata e da consciência. À luz dessas novas lentes, os gêneros antigos são postos em contato com a nova realidade em formação, e nesse contato passam por um rebaixamento cômico, são interpretados e reformulados pelo riso e recebem um corretivo de realidade que os distancia essencialmente de suas formas clássicas. Com o advento do helenismo, as imagens dos heróis dos gêneros elevados são amplamente parodiadas e carnavaalizadas, essas paródias criam uma espécie de território romanesco e a realidade em formação se transforma em matéria e alimento da prosa romanescas. É nesse campo que Bakhtin enxerga o surgimento da prosa propriamente dita e seu desdobramento no romance ainda em solo greco-latino, ressaltando, porém, que se trata de um romance ainda bastante limitado, o único possível naquelas condições. Mas é precisamente daí que surgem as três raízes básicas do romance: a épica, a retórica e a carnavalesca. Bakhtin destaca a existência de outras inúmeras formas transitórias de romance, mas ressalta que é no campo do sério-cômico que está uma das variedades da linha carnavalesca, precisamente aquela variedade que chega a Dostoiévski. Essa descoberta da gênese do romance em solo greco-latino representa algo como a descanonização da história e da teoria da prosa e do romance, que os viam como produto do Renascimento tardio ou do século XVIII. Sob essa ótica, o romance era algo sem antecedentes, uma espécie de galinha antes do ovo. Cabe ressaltar que, em *Mimesis*, Auerbach também vê romance no universo greco-latino.

Ainda no tocante aos elementos carnavalescos e sua força vivificante presente nos gêneros do sério-cômico, Bakhtin afirma que gêneros que guardam uma relação, ainda que a mais distante, com as tradições do sério-cômico conservam mesmo em nossos dias os fermentos que os distinguem dos demais. Um ouvido sensível percebe essa ligação.

Tratando-se especialmente da literatura brasileira, uma leitura atenta de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, de *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, de *Macunaíma* e “Peru de Natal”, de Mário de Andrade, só para citar alguns, à luz de

vários constituintes da sátira menipeia, provaria a grande atualidade do sério-cômico referida por Bakhtin. A tradição carnavalesca tem uma fortíssima presença na literatura brasileira. O dialogismo, teoria do discurso que constitui o fundamento maior de *Problemas da poética de Dostoiévski*, seria de grande eficiência para a análise da obra de grande parte dos autores brasileiros, entre eles Machado de Assis, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena.

### *Dialogismo e polifonia*

*Problemas da poética de Dostoiévski* revela um autor que se caracteriza pelo mais absoluto destemor teórico, fato que se manifesta de imediato na maneira ousada e inusitada com que Bakhtin discute a função do autor na obra dostoiévskiana. Desenvolvida em polêmica franca ou velada (não é por acaso que o primeiro capítulo traz um amplo levantamento do que a crítica produziu de mais importante sobre Dostoiévski), sua abordagem desconcerta o leitor de formação teórica mais ou menos tradicional com uma novidade tão inusitada como a posição do autor no romance polifônico criado por Dostoiévski. Trata-se da posição de distanciamento máximo (*vnenokhodimost*), que permite ao autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam (note-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um *alter ego* do autor).

Mais tarde, essa concepção do distanciamento levará Bakhtin a afirmar que “o autor-artista” não inventa a personagem, “ele a pré-encontra já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem”, pois “esta não seria convincente”,<sup>1</sup> ou, como diria o Belmiro de Cyro dos Anjos, “no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem. A razão está com Monsieur Gide: “eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito”.<sup>2</sup> Trata-se, pois, da concepção de personagem como *persona* do mundo real, que cabe

1 M. Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 184-185.

2 Cyro dos Anjos. *O Amanuense Belmiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979, p. 71.

ao autor enformar, convencendo-a como personagem, mas sem esquecer sua autonomia como criatura do mundo real. Em *PPD*, Bakhtin parte da hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador. Cabe observar, porém, que se trata mais de uma independência em face de definições conclusivas e modelantes, que desprezariam a condição de *persona* das personagens, a sua independência psicológica e intelectual e suas individualidades como sujeitos representantes do universo social plural e dotados de consciências igualmente plurais. Tais definições procurariam resolver tudo no âmbito de uma única consciência – a do autor –, e tornariam essas personagens simples marionetes e objeto cego da ação do autor, carentes de iniciativa própria no plano da linguagem, surdas a vozes que não fossem mera irradiação da voz e da consciência do autor. Em Dostoiévski, cujo universo é plural, a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetivam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance. Ele efetivamente admite liberdade e independência das personagens em relação ao autor na obra dostoiévskiana, mas deixa claro que, sendo dialógica a totalidade no romance dostoiévskiano, o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. É o regente de um grande coro de vozes, que participam do grande diálogo do romance mas mantendo a própria individualidade. Portanto, por maiores que sejam a liberdade e a independência das personagens, serão sempre relativas, e nunca se situam fora do plano do autor, que, sendo “a consciência das consciências”, promove-as como estratégia de construção dos seus romances, em que as vozes múltiplas dão o tom de toda a sua arquitetura. Porque, segundo Bakhtin, Dostoiévski não cria escravos mudos (como o faz Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele. Bem mais tarde, em “Esboço de

reformulação de *PPD*” (1961), Bakhtin compara o autor a Prometeu e diz que ele cria, ou melhor, recria (*sic!*) seres vivos com os quais vem a encontrar-se em isonomia. Não pode concluí-los, pois descobriu o que difere o indivíduo de tudo o que não é indivíduo. Este está imune ao poder do existir. Nessa visão filosófica de Bakhtin, Dostoiévski não conclui as suas personagens porque estas são inconclusíveis como indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata. Esta se fecha em dado momento, ao passo que o homem avança sempre e está sempre aberto a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo como agente, como sujeito. O homem-personagem é produto e veículo de discurso, está aberto como falante em diálogo com outros falantes e com o seu criador. Nessa arquitetura de construção do universo polifônico do romance, o discurso da personagem e o discurso sobre a personagem derivam do tratamento dialógico que se assenta em uma posição de abertura em face de si mesma e do outro, deixando a este liberdade suficiente para se manifestar como sujeito articulador do seu próprio discurso, veículo da sua consciência individual. Porque, como entende Bakhtin, o enfoque dialógico e polifônico de Dostoiévski recai sobre personagens-indivíduos que resistem ao conhecimento objetificante e só se revelam na forma livre do diálogo tu-eu. Aqui o autor participa do diálogo, em isonomia com as personagens, mas exerce funções complementares muito complexas, uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade. Portanto, Bakhtin reitera a presença indispensável do autor na construção do objeto estético e sua posição especialíssima na arquitetura do romance especificamente polifônico.

Dostoiévski conhece a fundo a alma humana, sabe que o universo humano é constituído de seres cuja característica mais marcante é a diversidade de personalidades, pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, antirreligiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, taras, fraquezas, excentricidades, brandura, violência, timidez, exibicionismo, enfim, sabe que o ser humano é esse amálgama de vicissitudes que o tornam irreduzível a definições exatas. Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes de um vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam, razão por que Dostoiévski aguça ao máximo o seu ouvido, ausculta as vozes desse universo

social como um diálogo sem fim, no qual vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas.

Por isso o diálogo do autor com o herói é, no romance polifônico de Dostoiévski, um procedimento de construção das personagens e, ao mesmo tempo, a afirmação da presença não ostensiva, porém eficaz, do autor nesse processo. Sem ferir jamais a integridade da personagem como constituinte do arranjo polifônico, o procedimento polifônico de Dostoiévski tampouco apaga ou neutraliza a presença do autor e sua concepção ativa no conjunto romanesco, conseguindo, ao contrário, criar condição efetivamente nova e original de materialização dessa presença e dessa concepção na estrutura do diálogo polifônico.

#### *A Bakhtin o que é de Bakhtin*

As primeiras contribuições para a divulgação de Bakhtin entre nós no campo específico da reflexão sobre literatura e cultura vieram de José Guilherme Merquior e do mestre Bóris Schnaidermann. A estes se somaram, mais no campo da linguística, as contribuições de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, seguindo-se outras contribuições bastante pessoais de Beth Brait, José Luis Fiorin e alguns outros.

Salvo engano, a primeira leitura de Bakhtin por Julia Kristeva que chegou ao Brasil foi seu prefácio a *La Poétique de Dostoïevski*, obra publicada em Paris em 1970 com o título podado. Em 1967 ela já publicara na revista *Critique* o artigo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, artigo que depois integrou seu livro de 1969 *Recherches pour une Sémanalyse*, traduzido no Brasil como *Introdução a uma Semanálise*.<sup>1</sup> Ninguém nega os méritos de Kristeva (e de T. Todorov) na “descoberta” de Bakhtin para o público francês, como não pode negar os seus deméritos na deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin. Por essa razão, alguns conceitos emitidos em *Introdução a uma Semanálise* (capítulo 4. “A palavra, o diálogo e

1 Julia Kristeva. *Introdução a uma Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena F. Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

o romance”) requerem discussão. Depois de situar Bakhtin no “formalismo russo”, definindo-o (p. 66) como “uma das mais poderosas tentativas de avanço da escola” formalista (afirmação que só considera algumas poucas semelhanças mas não percebe as enormes diferenças entre os dois modos de pensar a literatura e a cultura – fato exaustivamente enfatizado por Bakhtin no primeiro capítulo de *Questões de Literatura e Estética*), Kristeva lhe atribui uma “dinamização do estruturalismo” e manterá sempre a visão de Bakhtin como estruturalista, a despeito da diferença radical entre a maneira bakhtiniana de pensar e o método estruturalista, com sua ênfase reducionista no texto e na personagem literária como função, ao passo que a ênfase de Bakhtin é no discurso e na personagem como sujeito consciente de seu próprio discurso. Confundindo a palavra (conceito-chave da teoria bakhtiniana do dialogismo) com texto, Kristeva afirma (p. 68): “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”. E acrescenta (p. 71): “...o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; em face desse dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*”.

Verifica-se que o enfoque de Bakhtin por Kristeva é linguístico, pois o duplo, que na reflexão bakhtiniana é produto da interação dialógica entre personagens literárias, sujeitos de sua própria consciência e seu próprio discurso, para ela (p. 72) “designa uma *espacialização* e um correlacionamento da sequência literária (linguística)” (*sic!* – P. B.) e será “a sequência minimal da semiótica paradigmática que se elaboraria a partir de Saussure (*Anagramas*) e Bakhtin” (p. 73).

Então, temos uma fusão de Saussure com Bakhtin? Mas Bakhtin diz que a díade saussureana falante-ouvinte é uma *ficção*, uma vez que aí o falante é “o fluxo único da fala”, ao passo que o ouvinte é totalmente passivo, é só ouvinte (diga-se, função! – P. B.), nunca um falante sequer em potencial. Logo, como é possível a comunicação se só um fala? Bakhtin não considera que os esquemas de Saussure sejam falsos e inaplicáveis a certos momentos da realidade. Mas está interessado no diálogo, na comunicação pelo

discurso. Por isso afirma que os esquemas saussureanos se tornam “ficção científica... quando passam a objeto real da comunicação discursiva”.<sup>1</sup> Para Bakhtin, no processo de comunicação o ouvinte, longe de ser passivo, ocupa uma “ativa posição responsiva” em relação ao discurso do falante-interlocutor, “concorda ou discorda dele... completa-o, aplica-o... Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva... toda compreensão é prenhe de resposta... o ouvinte se torna falante”.<sup>2</sup> Bakhtin está se referindo ao processo natural de diálogo direto entre um falante e um ouvinte, mas o mesmo processo se verifica nos diálogos entre as personagens literárias. Esse ativismo que ele atribui ao ouvinte seria possível em uma relação entre textos, na intertextualidade de Kristeva? Como poderia haver ativismo na intertextualidade, se “todo texto é a absorção e transformação” de outro texto? Se absorver, como ensina mestre Aurélio, é “embeber em si, consumir, esgotar, exaurir”? Ora, para Bakhtin, o outro não se esgota em mim nem eu no outro; intercompletam-se, mas cada um sempre deixa algum excedente de si mesmo. E transformar o outro pela absorção é torná-lo objeto exclusivo de mim mesmo, de minha própria vontade, em suma, é torná-lo passivo, é negar-lhe autonomia como consciência individual, é fazer dele a imagem que me convém. Ora, isso é acabamento, é fechamento do outro na definição que faço dele. Isso é o oposto do que propõe Bakhtin, para quem concluir o outro é objetificá-lo, reificá-lo, torná-lo coisa. Isso não é dialogismo, é monologismo.

É curioso o paradoxo que aparece na reflexão de Kristeva acerca do dialogismo. Se a intertextualidade substitui a “intersubjetividade” (“Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”), quer dizer que os textos que se comunicam na intertextualidade são entidades desprovidas de subjetividade. Então, como entender que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade”? Como entender isso? Se na primeira definição afasta-se a intersubjetividade e na segunda ela está presente (pois a comunicatividade pressupõe reciprocidade

1 M. Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 271.

2 *Ibid.*

e não pode dispensar o prefixo “inter”, logo a subjetividade vira intersubjetividade), então na primeira a intertextualidade não é “dialogismo”, sendo-o apenas na segunda? Como entender esse paradoxo? Com qual das duas definições devemos ficar?

O ponto de partida do referido texto de Kristeva, objeto do nosso comentário, é o livro *PPD*, ao qual ela dá um enfoque predominantemente linguístico. Uma vez que ela substitui palavra por texto e dialogismo por intertextualidade, e a palavra, o discurso em interação com outros discursos é a base do dialogismo bakhtiniano, cabe verificar que papel o próprio Bakhtin atribui ao texto nas relações dialógicas e também à linguística. No capítulo de *PPD* “O discurso em Dostoiévski”, ele afirma que não se pode enfocar o ângulo dialógico dos discursos “por critérios genuinamente linguísticos”, pois as relações dialógicas “não pertencem a um campo genuinamente linguístico”, são “extralinguísticas”, toda linguagem humana “está impregnada de relações dialógicas”, e “não pode haver relações dialógicas tampouco entre os textos” em uma perspectiva “rigorosamente linguística”, pois elas pertencem ao campo do discurso, que é de natureza dialógica, razão por que “devem ser estudadas pela metalinguística”.<sup>1</sup> Como Bakhtin acalentava o projeto de criar, nas fronteiras da linguística, da antropologia filosófica e dos estudos literários (ou teoria) uma nova disciplina das ciências humanas com a denominação de metalinguística (e não *translinguística*, tradução inadequada que Kristeva faz do conceito de Bakhtin com a finalidade nada disfarçada de reduzir-lhe o pensamento a mais uma corrente da linguística), e esta seria uma interação dialógica daquelas disciplinas, o discurso literário, com as relações dialógicas que o sedimentam, seria objeto de estudo de uma nova teoria da cultura, assentada em fundamentos interdisciplinares e capaz de contemplar um vasto leque de formas humanas de pensar e agir. Tal teoria seria um antídoto aos reducionismos de que tem sido vítima o pensamento do próprio Bakhtin. Admitindo o enfoque predominantemente linguístico da teoria bakhtiniana do discurso romanesco (dialogismo) por Kristeva, não estaríamos repetindo a diáde saussureana falante-ouvinte, na qual, segundo Bakhtin, o ouvinte nunca é falante, já que no esquema de Kristeva (intertextualidade) quem se apropria do texto do outro ou não dá voz a esse outro ou apenas

1 M. Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 182-183.

o usa como autoridade para respaldar um pensamento do apropriador? Em qualquer dos casos, haveria apagamento da voz de uma das partes, restando apenas um falante, e o diálogo (ou “intertextualidade”) simplesmente se evaporaria.

O reducionismo linguístico com que Kristeva enfoca a teoria dialógica de Bakhtin chega ao ápice quando ela afirma que “o jogo dialógico da linguagem como correlação de signos” redundando na “permutação dialógica de dois significantes para um significado” (p. 81). Que relação haveria entre esse “jogo dialógico” de Kristeva redundando em um “significado” e a própria reflexão teórica de Bakhtin? Ora, em *Estética da Criação Verbal*, o próprio Bakhtin afirma que “o significado está excluído do diálogo”. Mesmo admitindo aí que no significado existe uma “potência de sentido”, Bakhtin jamais opera com a categoria de significado por considerar que ele fecha em si mesmo a possibilidade de diálogo, daí a sua opção pelo termo sentido, que é “de índole responsiva... sempre responde a certas perguntas”, ao passo que “aquilo que a nada responde se afigura sem sentido, afastado do diálogo”, razão por que “o significado está afastado do diálogo”.<sup>1</sup> Poder-se-ia condescender com Kristeva, já que na referida passagem seu “significado” se refere ao épico como discurso monológico, o que, no essencial, corresponde ao pensamento de Bakhtin. Contudo, Bakhtin tem Homero como objeto específico de sua reflexão sobre o épico, ao passo que Kristeva (que não refere nenhuma obra) fala do épico em geral. Eu, pessoalmente, acho que em relação à *Ilíada* o monologismo bakhtiniano está corretíssimo, mas já penso diferente no que tange a *A Odisseia*. Mas vejamos Virgílio, por exemplo. Será que, ao “fundir” em sua *Eneida* a *Ilíada* e *A Odisseia* ele teria tomado essas obras como mera “permutação” de dois “significantes” em um grande “significado”, fechando, restringindo com isso o universo de suas significações e privando-as da transcendência, questão essencialíssima para a literatura, ou teria estabelecido um grande diálogo com elas no contexto de outra época e de outra cultura – a cultura latina? Porque, contrariando o que Kristeva entende por textos (intertextualidade), para Bakhtin “o texto só tem vida contactando com outro texto (contexto)”,<sup>2</sup> vale

1 M. Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*, p. 381.

2 *Ibid.*, p. 401.

dizer, na mediação de Virgílio não é seu texto, mas o contexto, a cultura latina de sua época que, por necessidade de afirmar-se como *eu*, estabelece um grande diálogo com a grega como seu *outro* na distância (12 séculos após a guerra de Troia e sete a oito séculos depois de Homero), na transcendência espaçotemporal, isto é, no “grande tempo – diálogo inacabado em que nenhum sentido morre”.<sup>1</sup> O mesmo poderíamos dizer de Camões em *Os Lusíadas*, que, movido pela necessidade de resgatar o passado histórico português em um momento de profunda crise e afirmar o *eu* de sua cultura em diálogo com Virgílio (e outras fontes antigas), revivifica na distância, no contexto português de sua época, os sentidos do passado, aqueles sentidos que, “nascidos dos diálogos dos séculos passados”, não “podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas)”, pois sempre haverão de mudar e renovar-se no eterno processo de diálogo entre as culturas, no qual “existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos” que, não obstante, “serão lembrados e reviverão em forma renovada”.<sup>2</sup> Portanto, é o sentido e não o “significado” que permite a transcendência espaçotemporal da cultura e da literatura. Assim, o monologismo que Kristeva aplica dogmaticamente ao épico em geral é dela, não de Bakhtin.

Segundo Kristeva, em face do dialogismo bakhtiniano como intertextualidade, “a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar”. Essa afirmação está em flagrante contradição com o pensamento de Bakhtin, que sempre enfatiza o papel do sujeito, quer como autor em todas as instâncias do processo de criação, quer como leitor. Como autor, nós o “encontramos (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) em qualquer obra de arte... Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador)”.<sup>3</sup> Como leitor, é a “segunda consciência, a consciência do interpretador”, que “não pode ser eliminada ou neutralizada”. Para ele, o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência. “Por trás desse contato está o contato entre indivíduos, e não entre coisas.

1 *Ibid.*, p. 409.

2 *Ibid.*, p. 410.

3 *Ibid.*, p. 410.

Se transformarmos o diálogo em um texto contínuo, isto é, se apagarmos as divisões das vozes (a alternância de sujeitos falantes)... o sentido profundo (infinito) desaparecerá (bateremos contra o fundo, poremos um ponto morto).<sup>1</sup> Assim, por trás do texto sempre há vozes, uma linguagem, senão ele “não seria um texto, mas um fenômeno das ciências naturais”, “o acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”.<sup>2</sup> Essa mesma reiteração da presença do sujeito perpassa toda a reflexão em torno do dialogismo em *PPD* e no restante da obra de Bakhtin. Como, pois, conciliar essa defesa explícita do autor como sujeito com a afirmação de Kristeva, segundo a qual o autor em Bakhtin atinge o estágio de “zero”, de negação, de exclusão? (p. 79). Portanto, em que obra bakhtiniana esse sujeito “se esfuma”? Ou será que Bakhtin não entendeu a própria obra? Certamente inspirada em Kristeva, uma pesquisadora brasileira (bastante respeitável!) descobriu o “deslocamento do sujeito” em Bakhtin. Mas deslocamento de onde? E para onde? Mais um pouco e estaremos no besteirol pós-moderno da “morte do autor”, já presente em Kristeva.

O que mais impressiona no texto de Kristeva é a ausência de uma categoria da narrativa sem a qual a noção de dialogismo seria absolutamente impensável: a personagem literária. Ora, o fundamento do processo dialógico é a interação entre as vozes que povoam a obra literária. O objeto imediato e fonte do dialogismo bakhtiniano é a obra de Dostoiévski, na qual o diálogo entre as personagens é uma luta entre pontos de vista e juízos de valor, na qual cada personagem-voz ora mira em torno em uma polêmica velada com outra ou outras personagens-vozes, ora as enfrenta no diálogo direto, e em ambos os processos cada uma procura fazer prevalecer seus pontos de vista sobre si mesma e sobre o mundo, externados por suas vozes. Já em *Gente Pobre*, primeiro romance de Dostoiévski, seu protagonista Makar Diévuchkin se sente ofendido pelo simples olhar do chefe e cria uma verdadeira diatribe, isto é, um diálogo (sem texto do outro) com seu interlocutor ausente. Goliádkin, protagonista de *O Duplo*, na sua carência de convívio social,

1 *Ibid.*, p. 401.

2 *Ibid.*, p. 311.

imagina-se convidado a uma festa na casa de seu chefe, entra pela porta dos fundos, é expulso, e uma vez expulso do festim dos homens cria um duplo que irá realizar na “vida real” tudo o que ele sonhara para si, e com o qual desenvolverá um acirrado diálogo (sem texto do outro), uma intensa luta de pontos de vista sobre si mesmo. Raskólnikov, protagonista de *Crime e Castigo*, revoltado contra a injustiça social, vê em Napoleão uma espécie de responsável por tal injustiça, mata uma velha usurária por vê-la como desdobraimento de Napoleão e, ao longo de todo o romance, dialoga intensamente com ele (sem texto do outro) a respeito do assassinato da velha. Em *Os Irmãos Karamázov*, Ivan, “consciência profunda” e protagonista marcado por uma filosofia ética, desenvolve a seguinte tese filosófica: se não existe imortalidade, não existe virtude, portanto, tudo é permitido. As palavras de Ivan penetram fundo na consciência de Smierdiakóv, abrindo nesta uma fissura. Smierdiakóv, seu irmão desprovido de ética e filho bastardo de seu pai, interpreta a seu modo o sentido desse discurso (não texto) como pregação do parricídio e acaba por matar o pai. Assim, o Ivan ético cria (pelo discurso!) um duplo aético. Entretanto, no diálogo com Smierdiakóv, após o parricídio este afirma reiteradamente que apenas cumpriu a vontade de Ivan. As palavras daquele penetram fundo na consciência deste, criando aí uma insuportável tensão, e quando Ivan descobre que o “réptil” Smierdiakóv é seu outro, seu duplo, sofre um profundo distúrbio mental.

Seria possível dar conta de tamanha tensão no interior da obra literária partindo da “intertextualidade”? Ao substituir voz por texto, Kristeva não teria como explicar esse diálogo entre vozes. Talvez isso explique a ausência de qualquer menção a personagens em seu ensaio, assim como a leitura de qualquer obra literária que lhe permita “reformular” a seu modo a teoria de Bakhtin. Limita-se a afirmar e reafirmar, sem jamais apontar a razão, que Tolstói é monológico, repetindo afirmação similar que Bakhtin fez a respeito de Tolstói. Em *PPD*, Bakhtin analisou o conto de Tolstói *As Três Mortes* e demonstrou cabalmente seu monologismo. No entanto, no tocante aos romances de Tolstói considero essa tese de Bakhtin muito discutível e acho difícil comprovar tal monologismo em um romance como *Guerra e Paz*, por exemplo. Kristeva tampouco demonstra conhecer Dostoiévski, objeto imediato e fundamento do dialogismo bakhtiniano. Entretanto, como explicar essa ausência

de conhecimento do fundamento de uma teoria na reflexão de quem pretende substituí-la por sua própria “teoria”? Parafraseando um grande mestre uspiano, o que atrapalha a reflexão teórica sobre literatura é uma tal de literatura.

Na abertura de seu notável livro *A Personalidade de Dostoiévski*, Borís Búrtzov escreve: “O tipo mais desagradável de arrogância é a arrogância em relação ao gênio. Talvez em parte alguma ela tenha se revelado tanto como no estudo de Dostoiévski, evidentemente em razão de que, pela coincidência de incompatíveis características intelectuais, espirituais e simplesmente da vida, ele se destaca acentuadamente no campo de toda a literatura universal.”<sup>1</sup>

Guardadas as devidas proporções, as palavras de Búrtzov se aplicam a Bakhtin, particularmente no que se refere a Julia Kristeva e ao que dela deriva em termos de interpretação da obra de Bakhtin. Em 1998, Kristeva deu uma entrevista a C. Thompson (publicada pela revista canadense *Recherches Sémiotiques...*, número especial “Bakhtine et l’avenir des signes...”, v. 18, n. 1-2, p. 15-29, 1998 – Association Canadienne de Sémiotique), mais tarde traduzida para o russo e publicada pela revista *Dialog, Karnaval, Krhonotop* (DKK – n. 1, 2002), que tomo como referência. A entrevista trata da recepção das obras de Bakhtin na França. Depois de reclamar que os bakhtinólogos haviam esquecido seu “pioneirismo” na divulgação de Bakhtin (na França, não em todo o Ocidente!), Kristeva afirma que adaptou Bakhtin ao contexto francês e para o leitor francês, e sem essa “adaptação” Bakhtin “poderia parecer algo oriundo do folclore russo e não suscitaria o interesse que suscita hoje” (p. 114). Conclusão: sem a “adaptação” de Kristeva, Bakhtin não teria saído do limbo russo. Quanta empáfia! Que desrespeito à inteligência dos franceses! Que falta de respeito pelo outro, coisa tão cara ao próprio Bakhtin!

No Brasil, essa “adaptação” vem contribuindo para a deformação do pensamento bakhtiniano em escala temível. Citemos ao menos um exemplo. No livro *Intertextualidades* (Belo Horizonte: Lê, 1995), de G. Paulino, I. Walty e M. Z. Cury, lemos: “a intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin” (p. 21). E as autoras citam minha tradução de *PPD* como fonte biblio-

1 B. Búrtzov. *Litchnost Dostoiévskovo* (A Personalidade de Dostoiévski). Moscou: Soviétski Pissátíel, 1974, p. 5.

gráfica. Em que página do livro aparece o termo “intertextualidade”, caríssimas caras-pálidas, que eu, o tradutor, nunca o encontrei?

Na mesma entrevista, Kristeva afirma (p. 114) que fez de Bakhtin um “interlocutor da moderna teoria dos anos sessenta e setenta” (leia-se estruturalismo e psicanálise!), e que a linguística estrutural e a psicanálise “foram o fundamento profundo do pensamento bakhtiniano” (p. 116). Acontece, porém, que Bakhtin é contra o estruturalismo por considerar que seu método de análise, centrado nas “categorias mecanicistas de ‘oposição’ e alternância de códigos”, despreza a especificidade do discurso literário, o que redundava no “fechamento no texto... Quanto a mim, em tudo eu ouço vozes e relações dialógicas entre elas... No estruturalismo, existe apenas um sujeito: o próprio pesquisador. As coisas se transformam em conceitos... o sujeito nunca pode tornar-se conceito (ele mesmo fala e responde)”<sup>1</sup>. Quanto à psicanálise, Bakhtin dela se distingue porque, ao longo de toda a sua obra, sempre enfatiza como essencial a questão da consciência. “A consciência é muito mais terrível que quaisquer complexos inconscientes.”<sup>2</sup>

Adepta da psicanálise como religião (“se você não dispõe dos instrumentos oferecidos pela psicanálise, arrisca-se a dizer bobagens” – p. 125), Kristeva afirma: “em minha própria teoria da literatura, que leva em conta os conceitos de carnaval e polifonia, considerando as elaborações freudianas não preciso voltar sempre a Bakhtin... Porque me parece... que, partindo daquele psiquismo conflituoso que se revela durante as sessões de psicanálise, o que posso desenvolver com base em casos clínicos avança bem mais do que as intuições bakhtinianas” (p. 119). Portanto, Kristeva transforma em um banal procedimento clínico a teoria do carnaval, grandiosa contribuição bakhtiniana para a teoria da literatura e da cultura.

Assim, aplica-se perfeitamente a Kristeva a afirmação de Bakhtin sobre o estruturalismo: “no estruturalismo existe apenas um sujeito: o pesquisador”. Da análise do discurso bakhtiniano restou uma voz: a voz autoritária da própria Kristeva com sua intertextualidade. Não há sujeito falante, não há vozes nem relações dialógicas entre elas, há apenas texto. Nenhuma contribuição para o entendimento de Bakhtin. No afã de “explicá-lo”, ela produz uma leitura reducionista e uma

1 M. Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*, p. 409-410.

2 *Ibid.*, p. 343.

deformação grosseira, pretensiosa e arrogante da teoria bakhtiniana, arvorando-se do direito de mudar conceitos, fato gravíssimo que desnatura uma teoria e pode reduzi-la a metáfora.

O dialogismo, essência do pensamento filosófico bakhtiniano e fundamento de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, permite acompanhar as tensões no interior da obra literária, as relações interdiscursivas e intersubjetivas, as intenções ocultas das personagens, o diálogo entre culturas como essência da literatura, a luta entre tendências e “escolas literárias”, entre vozes como pontos de vista sobre o mundo, o homem e a cultura. Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio entre muitas consciências, que participam desse convívio com iguais direitos como *personas*, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus. Eu tomo consciência de mim mesmo e me torno eu mesmo só me revelando para o outro, não posso passar sem o outro, não posso construir para mim uma relação sem o outro, que é a realidade que, por minha própria formação, trago dentro de mim, exerce um profundo ativismo em relação a mim. Essa relativização de mim mesmo é o que me permite ver o mundo fora de mim mesmo, construir minha autoconsciência, não me colocar acima do outro, ser capaz de entender a mim mesmo e, assim, auto-humanizado, entender o outro como parte de mim mesmo e eu como parte dele, tirando-me do isolamento, que é a morte (veja-se a que desespero o isolamento leva personagens dostoiévskianas como Makar Diévuchkin, de *Gente Pobre*, Goliádkin, de *O Duplo*, Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, Stavróguin, que se mata em *Os Demônios*, etc.), permitindo-me dialogar, comunicar-me e assim plasmar a vida, porque, como diz Bakhtin, “viver é comunicar-se pelo diálogo”. Nesse aspecto, o dialogismo é uma visão de mundo, uma filosofia que mostra o individualismo exacerbado como impasse e o culto desse individualismo como tragédia. Daí a necessidade do diálogo como superação dos impasses da existência e sua representação na literatura, daí a importância fundamental de *Problemas da Poética de Dostoiévski* como obra que oferece respaldo teórico para a análise ampla e profunda dessas questões, e é isso que faz do livro de Bakhtin uma obra à prova do tempo.

## Sumário

Introdução .....	1
O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária .....	3
A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski .....	52
A ideia em Dostoiévski .....	87
Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski .....	115
O discurso em Dostoiévski .....	207
1. Tipos de discurso na prosa. O discurso dostoiévskiano .....	207
2. O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski .....	234
3. O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoiévski .....	274
4. O diálogo em Dostoiévski .....	292

Adendo 1 .....	311
Adendo 2 .....	318
Conclusão .....	339

## *Introdução*

O presente livro é dedicado aos problemas da poética<sup>1</sup> de Dostoiévski e analisa a sua obra somente sob esse ângulo de visão.

Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico*. Esse tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética europeia. Pode-se até dizer que Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical. Descobrir essa inovação *fundamental* de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária é o que constitui a tarefa do trabalho que oferecemos ao leitor.

Na vasta literatura sobre Dostoiévski, as peculiaridades fundamentais de sua poética não podiam, evidentemente, passar despercebidas (no primeiro capítulo do presente livro, examinamos as opiniões mais importantes sobre essa questão); a novidade fundamental e a unidade orgânica de tais peculiaridades no conjunto do mundo artístico de Dostoiévski foram reveladas e abordadas de maneira ainda muito insuficiente. A literatura sobre esse romancista

1 O grifo simples é do autor do presente livro, o grifo acompanhado de asterisco é de Dostoiévski e outros autores citados.

tem-se dedicado predominantemente à problemática ideológica de sua obra. A agudeza transitória dessa problemática tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos de sua visão artística. Amiúde quase se esquecia inteiramente que Dostoiévski era, acima de tudo, um *artista* (de tipo especial, é bem verdade), e não um filósofo ou jornalista político.

O estudo especial da poética de Dostoiévski continua sendo questão atual da teoria da literatura.

Para a segunda edição (“Sovietsky Pissatel”, Moscou, 1963), o nosso livro, que saiu inicialmente em 1929 com o título *Problemas da Obra de Dostoiévski*, foi corrigido e consideravelmente ampliado. É evidente que, na nova edição, ele tampouco pode ter a pretensão de atingir a plenitude na abordagem dos problemas levantados, sobretudo questões complexas, como o problema do romance polifônico *integral*.

## *O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária*

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se *não de um* autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de *vários* autores e pensadores: Raskólnikov, Míchkin, Stavróguin, Ivan Karamázov, o Grande Inquisidor e outros. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos. Entre elas, as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar. Para alguns pesquisadores, a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas. Polemiza-se com os heróis, aprende-se com os heróis, tenta-se desenvolver suas concepções até fazê-las chegar a um sistema acabado. O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena, e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos.

Essa peculiaridade da literatura sobre Dostoiévski foi observada com toda justeza por B. M. Engelgardt, ao escrever: "Ao examinar-se a crítica russa de Dostoiévski, percebe-se facilmente que, salvo poucas exceções, ela não ultrapassa o nível intelectual dos heróis preferidos do escritor.

Não é ela que domina a matéria que manuseia mas é a matéria que a domina inteiramente. Ela ainda continua aprendendo com Ivan Karamázov e Raskólnikov, Stavróguin e o Grande Inquisidor, enredando-se nas contradições em que eles se enredavam, detendo-se perplexa diante dos problemas que eles não resolvem e inclinándose para lhes reverenciar as emoções complexas e angustiantes."<sup>1</sup>

Observação análoga fez J. Meier-Gräfe. "Quem já teve a ideia de participar de uma das conversas de *Educação sentimental*? Com Raskólnikov nós discutimos, e não somente com ele mas com qualquer figurante."<sup>2</sup>

É evidente que não se pode explicar essa peculiaridade da literatura crítica sobre Dostoiévski apenas pela impotência metodológica do pensamento crítico e considerá-la completa transgressão da vontade artística do autor. Semelhante abordagem da literatura crítica, assim como a concepção não preconceituosa dos leitores, que sempre discutem com os *heróis* de Dostoiévski, corresponde de fato à peculiaridade estrutural basilar das obras desse escritor. À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.

A *multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes\** constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo

1 B. M. Engelgardt. *Ideologúitcheskij roman Dostoiévskovo*. – Cf. F. M. Dostoiévski, *Stati i material*. Col. II, sob redação de A. S. Dolínin, Ed. Misl., Moscou-Leningrado, 1924, p. 71.

2 Julius Meier-Gräfe. *Dostojewski der Dichter*, Berlim, 1926. Apud. T. L. Motiléva. "Dostoiévski i mirováya literatura", publicado na coletânea da Academia de Ciências da URSS, *Tvórtchestvo F. M. Dostoiévskovo*, Moscou, 1959, p. 29.

\* Isto é, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo (N. do T.).

objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes\** e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática,<sup>1</sup> assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro*, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Nesse sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional.

Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.

Segue-se daí que são insuficientes as habituais conexões do enredo e da pragmática de ordem material ou psicológica no mundo de Dostoiévski, pois essas conexões pressupõem a objetificação dos heróis no plano do autor, relacionam e combinam as imagens acabadas de pessoas na unidade do mundo percebido e interpretado em termos de monólogo, e não a multiplicidade de consciências

1 Ou seja, motivações prático-vitais.

\* *Equipolentes* são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas (N. do T.).

iguais, com os seus mundos. A habitual pragmática do enredo nos romances de Dostoiévski desempenha papel secundário, sendo veículo de funções especiais, e não de funções comuns. Estas, de outro gênero, são vínculos que criam a unidade do mundo do romance dostoiévskiano; o acontecimento basilar que esse romance releva não é suscetível à interpretação habitual do enredo e da pragmática.

Em seguida, a própria orientação da narração – independentemente de quem a conduza: o autor, um narrador ou uma das personagens – deve diferir essencialmente daquela dos romances de tipo monológico. A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos em face desse mundo novo, desse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos, e não de um mundo de objetos. Os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova em face do seu objeto.

Desse modo, todos os elementos da estrutura do romance são profundamente singulares em Dostoiévski; todos são determinados pela tarefa que só ele soube colocar e resolver em toda a sua amplitude e profundidade: a tarefa de construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente do romance *monológico* (homofônico).<sup>1</sup>

Do ponto de vista de uma visão monológica coerente e da concepção do mundo representado e do cânon monológico da construção do romance, o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um caos, e a construção dos seus romances, algum conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização. Só à luz da meta artística central de Dostoiévski por nós formulada podem tornar-se compreensíveis a profunda organicidade, a coerência e a integridade de sua poética.

1 Isso significa, evidentemente, que, na história do romance, Dostoiévski está isolado e que o romance polifônico por ele criado não teve precursores. Mas aqui devemos abstrair as questões históricas. Para situá-lo corretamente na história e descobrir as ligações essenciais entre ele e os antecessores e contemporâneos, é necessário antes de tudo descobrir a sua originalidade, mostrar Dostoiévski em Dostoiévski, mesmo que essa definição de originalidade, até que se façam amplas pesquisas históricas, tenha caráter apenas prévio e orientador. Sem essa orientação prévia as pesquisas históricas degeneram numa série desconexa de comparações fortuitas. Somente no quarto capítulo do presente livro abordamos as tradições do gênero em Dostoiévski, ou seja, questões de poética histórica.

É essa a nossa tese. Antes de desenvolvê-la com base nas obras de Dostoiévski, veremos como a crítica literária tem interpretado a peculiaridade fundamental que apontamos em sua obra. Não é nossa intenção apresentar nenhum ensaio com a plenitude mínima sequer da literatura sobre Dostoiévski. Dos trabalhos sobre ele publicados no século XX, abordaremos apenas aqueles que, em primeiro lugar, referem-se ao problema da sua *poética* e, em segundo, mais se aproximam das peculiaridades fundamentais dessa poética como as entendemos. Desse modo, a escolha se faz do ponto de vista da nossa tese, sendo, por conseguinte, subjetiva. Mas no caso dado essa subjetividade da escolha é inevitável e legítima, pois não estamos fazendo ensaio histórico nem muito menos uma resenha. Importa-nos apenas orientar a nossa tese, o nosso ponto de vista entre aqueles já existentes sobre a poética de Dostoiévski. No processo dessa orientação, esclarecemos momentos isolados da nossa tese.

\*

Até ultimamente a literatura crítica sobre Dostoiévski foi uma resposta ideológica excessivamente direta às vozes dos seus heróis, cujo fim era perceber objetivamente as peculiaridades artísticas da nova estrutura dos seus romances. Além do mais, tentando analisar teoricamente esse novo mundo polifônico, ela não encontrou outra saída senão fazer desse mundo um monólogo do tipo comum, ou seja, apreender a obra de uma vontade artística essencialmente nova do ponto de vista de uma vontade velha e rotineira. Uns, escravizados pelo próprio aspecto conteudístico das concepções ideológicas de alguns heróis, tentaram enquadrá-los num todo sistêmico-monológico, ignorando a multiplicidade substancial de consciências imiscíveis, justamente o que constituía a ideia criativa do artista. Outros, que não se entregaram ao fascínio ideológico direto, transformaram as consciências pleni-valentes dos heróis em psiquismos materializados objetivamente compreensíveis e interpretaram o universo de Dostoiévski como universo rotineiro do romance sociopsicológico europeu. Ao invés do fenômeno da interação de consciências pleni-valentes, resultava, no primeiro caso, um monólogo filosófico, e, no segundo, um mundo objetivo monologicamente compreensível, correlato à consciência una e única do autor.

Tanto o cofilosofar apaixonado com os heróis como a análise psicológica ou psicopatológica objetivamente imparcial deles são igualmente incapazes de penetrar na arquitetura propriamente artística das obras de Dostoiévski. A paixão de uns impede uma visão objetiva, verdadeiramente realista do mundo das consciências alheias; o realismo de outros “não é grande coisa”. É perfeitamente compreensível que se omitam inteiramente ou se tratem de maneira apenas casual e superficial os diversos problemas especificamente artísticos.

O caminho da monologação filosófica é a via principal da literatura crítica sobre Dostoiévski. Foi esse caminho que seguiram Rózanov (V. V. Rózanov, 1856-1919), Volinski (A. Volinski, 1863-1926), Merejkovski, Lev Shestov e outros. Tentando enquadrar nos limites sistêmico-monológicos de uma concepção unificada do mundo a multiplicidade de consciências mostrada pelo artista, esses estudiosos foram forçados a apelar para a antinomia ou para a dialética. Das consciências concretas e íntegras dos heróis (e do próprio autor) desarticularam as teses ideológicas, que ou se dispunham numa série dialética dinâmica ou se opunham umas às outras como antinomias absolutas irrevogáveis. Ao invés da interação de várias consciências imiscíveis, colocavam eles a inter-relação de ideias, pensamentos e teses suficientes a uma consciência.

A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento dos seus heróis é realmente dialético ou antinômico. Mas todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas. O universo dostoiévskiano é profundamente personalista. Ele adota e interpreta todo pensamento como posição do homem, razão pela qual, mesmo nos limites de consciências particulares, a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. Através dessa consciência concreta materializada, na *voz viva do homem integral* a série lógica se incorpora à unidade do acontecimento a ser representado. Incorporada ao acontecimento, a própria ideia se torna factual e assume o caráter especial de “ideia-sentimento”, “ideia-força”, que cria a originalidade ímpar da “ideia” no universo artístico de Dostoiévski. Retirada da interação factual de consciências e inserida num contexto sistêmico monológico ainda que dialético, a ideia perde fatalmente essa sua originalidade e se converte em precária afirmação filosófica. É por isso que todas as grandes monografias sobre

Dostoiévski, baseadas na monologação filosófica de sua obra, propiciam tão pouco para a compreensão da peculiaridade estrutural do seu mundo artístico por nós formulada. É bem verdade que essa peculiaridade suscitou todos esses estudos, mas nestes ela foi menos apreendida.

Essa apreensão começa onde se tenta um enfoque mais objetivo da obra de Dostoiévski, e um enfoque não apenas das ideias em si mesmas, mas das obras como totalidades artísticas.

Vyatcheslav Ivánov<sup>1</sup> foi o primeiro a sondar – e apenas sondar – a principal peculiaridade estrutural do universo artístico de Dostoiévski. Ele define o realismo dostoiévskiano como realismo que não se baseia no conhecimento (objetivado), mas na “penetração”. Afirmar o “eu” do outro não como objeto, mas como outro sujeito, eis o princípio da cosmovisão de Dostoiévski. Afirmar o “eu” do outro – o “tu és” – é meta que, segundo Ivánov, devem resolver todos os heróis dostoiévskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência “idealista” desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica. A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo.<sup>2</sup>

Desse modo, a afirmação da consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos, e não como objeto, é um postulado ético-religioso que determina o conteúdo do romance (a catástrofe da consciência desagregada). Trata-se do princípio da cosmovisão do autor, de cujo ponto de vista ele entende o mundo dos seus heróis. Por conseguinte, Ivánov mostra apenas uma interpretação puramente temática desse princípio no conteúdo do romance e, além do mais, predominantemente negativa: os heróis terminam na ruína porque não podem afirmar até o fim o outro “tu és”... A afirmação (e não afirmação) do “eu” do outro pelo herói é o tema das obras de Dostoiévski.

Mas esse tema é perfeitamente possível também no romance de tipo puramente monológico, em que de fato é tratado reiteradamente. Como postulado ético-religioso do autor e como tema substancial das obras, a afirmação da consciência do outro ainda não cria uma nova forma, um novo tipo de construção de romance.

1 Veja-se seu ensaio “Dostoiévski e o Romance-Tragédia” no livro *Borózdí i miéji*. Ed. “Musaget”, Moscou, 1916, p. 33-34.

2 Cf. *Borózdí i miéji*, p. 33-34.

Vyatcheslav Ivánov não mostrou como esse princípio da cosmovisão dostoiévskiana se converte em princípio de uma visão *artística* do mundo e de construção artística do todo *literário* – o romance. Para o crítico literário, esse princípio é essencial somente nessa forma, na forma de princípio de uma construção literária concreta, e não como princípio ético-religioso de uma cosmovisão abstrata. E só nessa forma tal princípio pode ser objetivamente revelado na matéria empírica de obras literárias concretas.

Mas não foi isso que Vyatcheslav Ivánov fez. No capítulo referente ao “princípio da forma”, apesar de várias observações de suma importância, ele acaba interpretando o romance dostoiévskiano nos limites do tipo monológico. A revolução artística radical, realizada por Dostoiévski, permaneceu incompreendida em sua essência. Achamos incorreta<sup>1</sup> a definição básica do romance de Dostoiévski como “romance-tragédia”, feita por Ivánov. Ela é característica como tentativa de reduzir uma nova forma artística à já conhecida vontade artística. Como resultado, o romance de Dostoiévski redundava em certa hibridez artística.

Assim, encontrando uma definição profunda e correta para o princípio fundamental de Dostoiévski – a afirmação do “eu” do outro não como objeto, mas como outro sujeito –, Vyatcheslav Ivánov “monologou” esse princípio, isto é, incorporou-o à cosmovisão monologicamente formulada do autor e percebeu-o apenas como tema substancial do mundo, representado do ponto de vista da consciência monológica do autor.<sup>2</sup> Além do mais, relacionou a sua ideia a uma série de afirmações metafísicas e éticas diretas, que não são suscetíveis de nenhuma verificação objetiva na própria matéria das obras de Dostoiévski.<sup>3</sup> A meta artística de construção do romance polifônico, resolvida pela primeira vez por Dostoiévski, não foi descoberta.

\*

- 1 A seguir faremos uma análise crítica dessa definição de Ivánov.
- 2 Ivánov comete aqui um erro metodológico típico: passa diretamente da cosmovisão do autor ao conteúdo das suas obras, contornando a forma. Em outros casos, entende mais corretamente a inter-relação cosmovisão-forma.
- 3 Tal é, por exemplo, a afirmação de Ivánov, segundo a qual os heróis de Dostoiévski são gêmeos multiplicados do próprio autor, que se transfigurou e como que, em vida, abandonou seu invólucro terrestre (Cf. *Borózdi i miéji*, p. 39-40).

À semelhança de Ivánov, S. Askóldov<sup>1</sup> também define a peculiaridade fundamental de Dostoiévski. Mas permanece nos limites da cosmovisão monológica ético-religiosa de Dostoiévski e do conteúdo das suas obras interpretado em termos monológicos.

“A primeira tese ética de Dostoiévski é algo à primeira vista mais formal porém mais importante em certo sentido. ‘Sendo indivíduo’, ele nos fala com todas as suas avaliações e simpatias”,<sup>2</sup> diz Askóldov, para quem o indivíduo, por sua excepcional liberdade interior e completa independência em face do meio externo, difere do caráter, do tipo e do temperamento que costumam servir como objeto de representação na literatura.

É esse, por conseguinte, o princípio da cosmovisão ética do autor. Askóldov passa diretamente dessa cosmovisão ao conteúdo dos romances de Dostoiévski e mostra como e graças a que os heróis dostoiévskianos se tornam personalidade *na vida* e se revelam como tais. Desse modo, a personalidade entra fatalmente em choque com o meio exterior, antes de tudo em choque exterior com toda sorte de universalidade. Daí o “escândalo” – essa revelação primeira e mais exterior da ênfase da personalidade – desempenhar imenso papel nas obras de Dostoiévski.<sup>3</sup> Para Askóldov, a maior revelação da ênfase da personalidade na vida é o crime. “O crime nos romances dostoiévskianos é uma colocação vital do problema ético-religioso. O castigo é uma forma de sua solução, daí ambos representarem o tema fundamental da obra de Dostoiévski...”<sup>4</sup>

Desse modo, o problema gira sempre em torno dos meios de revelação do indivíduo na própria vida, e não dos meios de visão e representação artística desse indivíduo nas condições de uma determinada construção artística – o romance. Além do mais, a própria inter-relação da cosmovisão do autor e do mundo das personagens foi representada incorretamente. A transição direta da ênfase no indivíduo na cosmovisão do autor para a ênfase direta das suas personagens e daí mais uma vez para a conclusão monológica do autor é o caminho típico do romance monológico de tipo romântico, mas não é o caminho de Dostoiévski.

- 1 Cf. seu artigo “O Significado Ético-religioso de Dostoiévski” no livro: F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*. Ed. Misl, Moscou-Leningrado, 1922.
- 2 *Ibid.*, p. 2.
- 3 *Ibid.*, p. 5.
- 4 *Ibid.*, p. 10.

“Através de todas as suas simpatias e apreciações artísticas, Dostoiévski proclama uma tese sumamente importante: o perverso, o santo, o pecador comum, tendo levado ao último limite seu princípio pessoal, têm, contudo, certo valor igual justamente como individualidade que se opõe às correntes turvas do meio que tudo nivela”<sup>1</sup> – escreve Askóldov.

Semelhante proclamação caracteriza o romance romântico, que conhecia a consciência e a ideologia apenas como ênfase e como conclusão do autor, conhecendo o herói apenas como realizador da ênfase do autor ou como objeto da sua conclusão. São justamente os românticos que dão expressão imediata às suas simpatias e apreciações artísticas na própria realidade, objetificando e materializando tudo aquilo em que não podem inserir o acento da própria voz.

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes), mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. A alta apreciação do indivíduo não aparece pela primeira vez na cosmovisão de Dostoiévski, mas a imagem artística da individualidade do outro (se adotarmos esse termo de Askóldov) e muitas individualidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento espiritual, foram plenamente realizadas pela primeira vez em seus romances.

A impressionante independência interior das personagens dostoiévskianas, corretamente observada por Askóldov, foi alcançada através de meios artísticos determinados. Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. Isso, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo.

A liberdade relativa da personagem não perturba a rigorosa precisão da construção, assim como a existência de grandezas irra-

cionais ou transfinitas na composição de uma fórmula matemática não lhe perturba a rigorosa precisão. Essa nova colocação da personagem não é obtida pela opção do tema focalizado de maneira abstrata (embora ela também tenha importância), mas, através de todo um conjunto de procedimentos artísticos especiais de construção do romance, introduzidos pela primeira vez por Dostoiévski.

Assim, Askóldov “monologa” o mundo artístico de Dostoiévski, transfere o dominante desse mundo a uma pregação monológica e com isso reduz as personagens a simples ilustrações dessa pregação. Askóldov entendeu corretamente que o principal em Dostoiévski é a visão inteiramente nova e a representação do homem interior e, conseqüentemente, do acontecimento que relaciona homens interiores; não obstante, transferiu sua explicação para a superfície da cosmovisão do autor e a superfície da psicologia das personagens.

Um artigo mais tardio de Askóldov – “A psicologia dos caracteres em Dostoiévski”<sup>1</sup> – também se limita à análise das peculiaridades puramente caracterológicas das personagens e não revela os princípios da visão artística e representação destas. Como antes, a diferença entre personalidade e caráter, tipo e temperamento é dada na superfície psicológica. Mas, nesse artigo, Askóldov se aproxima bem mais do material concreto dos romances e por isso ele é cheio de valiosíssimas observações de peculiaridades artísticas particulares de Dostoiévski. Mas a concepção não vai além de observações particulares.

É preciso dizer que a fórmula de Vyatcheslav Ivánov – afirmar o “eu” do outro não como objeto, mas como outro sujeito –, “tu és”, apesar de sua abstração filosófica, é bem mais adequada que a fórmula de Askóldov, “sendo personalidade”. A fórmula de Ivánov transfere o dominante para a personalidade do outro, além disso melhor corresponde *interiormente ao enfoque dialógico* de Dostoiévski à consciência representada da personagem, ao passo que a fórmula de Askóldov é mais monológica e transfere o centro de gravidade para a realização da própria personalidade, o que no plano da criação artística – se o postulado de Dostoiévski fosse realmente esse – levaria a um tipo romântico subjetivo de construção do romance.

\*

1 F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*. Leningrado, 1922, p. 9.

1 Segunda coletânea: F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*, 1924.

De outro ângulo – do ângulo da própria construção artística dos romances de Dostoiévski –, Leonid Grossman focaliza essa mesma peculiaridade fundamental. Para Grossman, Dostoiévski é acima de tudo o criador de um tipo novo e originalíssimo de romance. “Pensamos” – diz ele – “que, como resultado do levantamento de sua vasta atividade criativa e de todas as variadas tendências do seu espírito, temos de reconhecer que a importância principal de Dostoiévski não é tanto na filosofia, psicologia ou mística quanto na criação de uma página nova, verdadeiramente genial da história do romance europeu”.<sup>1</sup>

Devemos reconhecer em Leonid Grossman o fundador do estudo objetivo e coerente da *poética* de Dostoiévski na nossa crítica literária.

Para Grossman, a peculiaridade fundamental da poética de Dostoiévski reside na violação da unidade orgânica do material, que requer um cânon especial, na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa. “É esse” – diz ele – “o princípio fundamental da composição do seu romance: subordinar os elementos diametralmente opostos da narrativa à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos. Combinar numa criação artística confissões filosóficas com incidentes criminais, incluir o drama religioso na fábula da estória vulgar, através de todas as peripécias da narrativa de aventura, conduzir as revelações de um novo mistério – eis as tarefas artísticas que se colocavam diante de Dostoiévski e o chamavam a um complexo trabalho criativo. Contrariando as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o material e a elaboração e pressupunha unidade e, em todo caso, homogeneidade, afinidade entre os elementos construtivos de uma dada criação artística. Dostoiévski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral. Eis por que o livro de Jó, as Revelações de S. João, os Textos Evangélicos, a Palavra de Simião, Novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e dá o tom a

1 Leonid Grossman. *Poética Dostoievskovo*. “Gosudarsvennaya Akadêmiya Khudójestvennikh naúk”. Moscou, 1925, p. 165.

diversos capítulos combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto. Lança ousadamente nos seus cadinhos elementos sempre novos, sabendo e crendo que no auge do seu trabalho criativo os fragmentos crus da realidade cotidiana, as sensações das narrativas vulgares e as páginas de inspiração divina dos livros sagrados irão fundir-se e corporificar-se numa nova composição e assumir a marca profunda do seu estilo e tom pessoais”.<sup>1</sup>

Essa é uma excelente caracterização descritiva das peculiaridades do gênero e da composição dos romances de Dostoiévski. Quase nada temos a lhe acrescentar. Mas as explicações de Grossman nos parecem insuficientes.

Em realidade, o movimento em turbilhão dos acontecimentos, por mais potente que fosse, e a unidade do plano filosófico, por mais profunda que fosse, dificilmente seriam suficientes para solucionar a meta sumamente complexa e extremamente contraditória formulada com tanta argúcia e evidência por Grossman. Quanto ao movimento em turbilhão, qualquer romance cinematográfico vulgar pode competir com Dostoiévski. Em relação à unidade do plano filosófico, este por si só não pode servir de fundamento último da unidade artística.

Achamos incorreta também a afirmação de Grossman segundo a qual todo esse material sumamente heterogêneo de Dostoiévski assume a “marca profunda do seu estilo e tom”. Se assim o fosse, então o que distinguiria o romance de Dostoiévski do tipo habitual de romance, da mesma “epopeia à maneira flaubertiana, que parece esculpida de um fragmento, lapidada e monolítica”? Romance como *Bouvard et Pécuchet*, por exemplo, reúne material extremamente heterogêneo em termos de conteúdo, mas essa heterogeneidade na própria construção do romance não aparece nem pode aparecer acentuadamente por estar subordinada à unidade do estilo e tom pessoal que a penetra inteiramente, à unidade de um mundo e de uma consciência. Já a unidade do romance de Dostoiévski está *acima* do estilo pessoal e *acima* do tom pessoal nos termos em que estes são entendidos pelo romance anterior a Dostoiévski.

Do ponto de vista da concepção monológica da unidade do estilo (e por enquanto existe apenas essa concepção), o romance de Dostoiévski

1 L. Grossman. *Poética Dostoievskovo*. Moscou, 1925, p. 174-175.

é *poliestilístico* ou sem estilo; do ponto de vista da concepção monológica do tom, é *polienfático* e contraditório em termos de valor; as ênfases contraditórias se cruzam em cada palavra de suas obras. Se o material sumamente heterogêneo de Dostoiévski fosse desdobrado num mundo uno, correlato a uma consciência monológica do autor, a meta de unificação do incompatível seria destruída e ele seria um artista mau e sem estilo. Esse mundo monológico “decompõe-se fatalmente em suas partes integrantes, diferentes e estranhas umas às outras, e diante de nós se estende uma página estática, absurda e impotente da Bíblia ao lado de uma observação tirada do diário de ocorrências ou se estende uma modinha de criado junto com um ditirambo schilleriano de alegria”.<sup>1</sup>

De fato, os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente, mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico. O mundo da modinha combina-se com o mundo do ditirambo schilleriano, o horizonte de Smierdiakóv se combina com o horizonte de Dmítri e Ivan. Graças a essa *variedade de mundos*, a matéria pode desenvolver até o fim a sua *originalidade* e especificidade sem romper a unidade do todo nem mecanizá-la. É como se diferentes sistemas de cálculo aqui se unificassem na complexa unidade do universo einsteiniano (é evidente que a comparação do universo de Dostoiévski com o universo de Einstein é apenas uma comparação de tipo artístico, e não uma analogia científica).

Em outro ensaio, Grossman enfoca mais de perto precisamente a multiplicidade de vozes no romance dostoiévskiano. No livro *Put Dostoievskovo* (O caminho de Dostoiévski), ele sugere a importância excepcional do diálogo na obra desse romancista. “A forma da conversa ou da discussão” – diz ele –, “onde diferentes pontos de vista podem dominar alternadamente e refletir matizes diversos de confissões opostas, aproxima-se sobremaneira da personificação dessa filosofia, que está em eterna formação e nunca chega à estagnação. Nos momentos em que um artista contemplador de imagens como

Dostoiévski fazia suas reflexões profundas sobre o sentido dos fenômenos e os mistérios do mundo, diante dele devia apresentar-se essa forma de filosofar, na qual cada opinião é como se viesse a tornar-se um ser vivo e constituir-se da voz inquieta do homem”.<sup>1</sup>

Grossman tende a atribuir esse dialogismo ao fato de a contradição da cosmovisão de Dostoiévski não ter sido superada até o fim. Na consciência do romancista, cedo se chocaram duas forças poderosas – o ceticismo humanista e a fé –, que estão em luta constante para predominar em sua cosmovisão.<sup>2</sup>

Pode-se discordar dessa explicação, que ultrapassa de fato os limites da matéria objetiva existente, mas o próprio fato da multiplicidade (no caso dado, da dualidade) de consciências imiscíveis foi corretamente indicado. Grossman ainda observou corretamente, também, o caráter personalista da percepção das ideias em Dostoiévski. Neste, cada opinião se torna de fato um ser vivo e é inseparável da voz humana materializada. Inserida no contexto sistêmico-monológico abstrato, ela deixa de ser o que é.

Se Grossman relacionasse o princípio composicional de Dostoiévski – a unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis – à multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico, chegaria bem perto da chave artística dos romances dostoiévskianos – a polifonia.

É característica a concepção que Grossman tem do diálogo em Dostoiévski como forma do drama e de toda dialogação, forçosamente como dramatização. A literatura da Idade Moderna conhece apenas o diálogo dramático e parcialmente o diálogo filosófico, reduzido a uma simples forma de exposição, a um procedimento pedagógico. No entanto, o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. No drama, essa moldura monológica não encontra, evidentemente, expressão imediata, mas é ali mesmo que ela é, sobretudo, monolítica. As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo.

1 Leonid Grossman. *Put Dostoievskovo*. Ed. Brokgauz-Efron. Leningrado, 1924, p. 9-10.

2 *Ibid.*, p. 17.

1 L. Grossman. *Poética Dostoievskovo*. Moscou, 1925, p. 178.

No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto.<sup>1</sup> A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade. No drama, é impossível a combinação de perspectivas integrais numa unidade supraperspectiva, pois a construção dramática não dá sustentáculo a semelhante unidade. Por isso, no romance polifônico de Dostoiévski o diálogo autenticamente dramático pode desempenhar apenas papel bastante secundário.<sup>2</sup>

É mais substancial a afirmação de Grossman segundo a qual os romances de Dostoiévski do último período são mistérios.<sup>3</sup> O mistério é realmente multiplanar e até certo ponto polifônico. Mas essa multiplanaridade e polifonicidade do mistério é puramente formal, e a própria construção do mistério não permite que a multiplicidade de consciências com seus mundos se desenvolva em termos de conteúdo. Aqui, desde o início, está tudo predeterminado, fechado e concluído, embora, diga-se a bem da verdade, não concluído em um plano.<sup>4</sup>

No romance polifônico de Dostoiévski, o problema não gira em torno da forma dialógica comum de desdobramento da matéria nos limites de sua concepção monológica no fundo sólido de um mundo material uno; o problema gira em torno da última dialogicidade,\* ou seja, da dialogicidade do último todo. Já dissemos que, nesse sentido, o todo dramático é monológico; o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como

1 No drama é simplesmente inconcebível a heterogeneidade da matéria de que fala Grossman.

2 Daí ser incorreta a fórmula “romance-tragédia” de Vyatcheslav Ivánov.

3 Cf. L. Grossman. *Put Dostoiévskovo*, p. 10.

4 No Capítulo 4 voltaremos ao mistério, bem como ao diálogo filosófico do tipo platônico, relativamente ao problema das tradições de gênero em Dostoiévski.

\* Caráter ou potencialidade dialógica, de *dialogia* ou ciência do diálogo, segundo a concepção de Bakhtin. Daí o adjetivo constantemente empregado (N. do T.).

o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos), mas faz dele um participante. O romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura dialogal a uma terceira consciência monologicamente abrangente como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica.<sup>1</sup> Da ótica de um “terceiro” indiferente, não se constrói nenhum elemento da obra. Esse “terceiro” indiferente não está representado de modo algum no próprio romance. Para ele não há lugar na composição nem na significação. Nisso não consiste a fraqueza do autor, mas a sua força grandiosa. Com isso conquista-se uma nova posição do autor, que está acima da posição monológica.

\*

Em seu livro *Dostoevski und sein Schicksal*, Otto Kaus também indica que a multiplicidade de posições ideológicas equicompetentes e a extrema heterogeneidade da matéria constituem a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Segundo ele, nenhum autor reuniu em si tantos conceitos, juízos e apreciações contraditórios e mutuamente excludentes quanto Dostoiévski, e o mais impressionante é que as obras desse romancista é como se justificassem todos esses pontos de vista contraditórios: cada um deles realmente encontra apoio nos romances de Dostoiévski.

Eis como Kaus caracteriza essa multilateralidade e a multiplicidade de planos em Dostoiévski:

“Dostoiévski é aquele anfitrião que se entende perfeitamente com os mais diversos hóspedes, que é capaz de prender a atenção da sociedade mais díspar e consegue manter todos em idêntica tensão. O realista anacrônico pode, com pleno direito, ficar maravilhado com a representação dos trabalhos forçados, das ruas e praças de Petersburgo e do arbítrio do regime autocrático, enquanto o místico pode, com o mesmo direito, deixar-se maravilhar pela comunicação com Aliócha, o Príncipe Míchkin e Ivan Karamázov,

1 Naturalmente, não se trata de antinomia ou oposição entre ideias abstratas, mas da oposição entre personagens integrais na narrativa.

este visitado pelo diabo. Os utopistas de todos os matizes podem encontrar sua alegria nos sonhos do 'homem ridículo', de Viersílov ou Stavróguin, enquanto as pessoas religiosas podem ficar com o espírito reforçado pela luta que santos e pecadores travam por Deus nesses romances. A saúde e a força, o pessimismo radical e a fé fervorosa na redenção, a sede de viver e a sede de morrer travam aqui uma luta que nunca chega ao fim. A violência e a bondade, a arrogância do orgulhoso e a humildade da vítima são toda a imensa plenitude da vida consubstanciada em forma relevante em cada partícula das suas obras. Cada um pode, com a mais rigorosa honestidade crítica, interpretar a seu modo a última palavra do autor. Dostoiévski é multifacético e imprevisível em todos os movimentos do seu pensamento artístico; suas obras são saturadas de forças e intenções que, pareceria, são separadas por abismos intransponíveis."<sup>1</sup>

De que maneira Kaus explica essa peculiaridade de Dostoiévski?

Ele afirma que o mundo de Dostoiévski é a expressão mais pura e mais autêntica do espírito do capitalismo. Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra tinham antes significado autossuficiente, eram organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento. Não havia uma superfície plana material, real para um contato real e uma interpenetração entre eles. O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a autossuficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser autossuficientes. Terminaram a coexistência cega entre eles e o mútuo desconhecimento ideológico tranquilo e seguro, revelando-se com toda a clareza a contradição e, ao mesmo tempo, o nexos de reciprocidade entre eles. Em cada átomo da vida vibra essa unidade contraditória do mundo capitalista e da consciência capitalista, sem permitir que nada se aquiete em seu isolamento, mas, simultaneamente, sem nada resolver. Foi o espírito desse mundo em formação que encontrou a mais completa expressão

1 Otto Kaus. *Dostoiévski und sein Schicksal*. Berlim, 1923, S. 36.

na obra de Dostoiévski. "A poderosa influência de Dostoiévski em nossa época e tudo o que há de vago e indefinido nessa influência encontra a sua explicação e a sua única justificação na peculiaridade fundamental da sua natureza: Dostoiévski é o bardo mais decidido, coerente e implacável do homem da era capitalista. Sua obra não é um canto fúnebre, mas uma canção de berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo."<sup>1</sup>

As explicações de Kaus são corretas em muitos sentidos. De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico.

Mas as explicações de Kaus não mostram o fato mais explicável. Ora, o "espírito do capitalismo" é aqui apresentado na linguagem da arte e, particularmente, na linguagem de uma variedade específica do gênero romanesco. É necessário mostrar antes de tudo as peculiaridades de construção desse romance multiplanar, despojado da costumeira unidade monológica. Kaus não resolve essa questão. Indicando corretamente o próprio fato da multiplanaridade e da polifonia semântica, ele transfere suas explicações do plano do romance diretamente para o plano da realidade. Seu mérito consiste em abster-se de tornar monológico esse mundo, em abster-se de qualquer tentativa de unificação e conciliação das contradições que ele encerra: adota a multiplanaridade e o caráter contraditório como momento essencial da própria construção e da própria ideia artística.

1 Otto Kaus. *Op. cit.*, p. 63.

V. Komaróvitch abordou outro momento da mesma peculiaridade de Dostoiévski no ensaio: *Roman Dostoievskovo "Podróstok" Kak Khudójestvennoe iedinitso (O romance de Dostoiévski "O Adolescente" como unidade artística)*. Ao analisar esse romance, Komaróvitch descobre cinco temas isolados, concatenados apenas por uma relação fabular bastante superficial. Isso o leva a imaginar uma outra conexão do lado oposto do pragmatismo temático. "Arrancando... fragmentos da realidade, levando-lhes o 'empirismo' ao extremo, Dostoiévski não permite um minuto sequer que nos deixemos entorpecer pela satisfação de identificar essa realidade (como Flaubert ou Tolstói), mas assusta justamente porque arranca, desprende tudo isso da cadeia natural do real; transferindo *para si* esses fragmentos, não transfere para cá as conexões naturais da nossa experiência: não é o enredo que fecha o romance de Dostoiévski numa unidade orgânica."<sup>1</sup>

Efetivamente, rompe-se a unidade monológica do mundo no romance de Dostoiévski, mas os fragmentos arrancados da realidade não se combinam, absolutamente, na unidade do romance: esses fragmentos satisfazem ao horizonte integral desse ou daquele herói, são assimilados no plano dessa ou daquela consciência. Se esses fragmentos da realidade, desprovidos de conexões pragmáticas, se combinassem imediatamente como consonantes lírico-emocionais ou simbólicas na unidade do horizonte monológico, teríamos diante de nós o mundo de um romântico, de Hoffmann, por exemplo, mas não o de Dostoiévski.

Komaróvitch interpreta em termos monológicos, até exclusivamente monológicos, a última unidade fora do enredo do romance de Dostoiévski, embora introduza uma analogia com a polifonia e com a combinação contrapontística de vozes da fuga. Influenciado pela estética monológica de Bröder Christiansen, ele entende a unidade fora do enredo, extrapragmática do romance como unidade dinâmica do ato volitivo: "A subordinação teleológica dos elementos (enredos) pragmaticamente separados é, desse modo, o princípio da unidade artística do romance dostoiévskiano. Também nesse sentido ele pode ser assemelhado ao todo artístico na música polifô-

1 F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*, sb. II, pod. red. A. S. Dolínin. Ed. "Misl", M-L., 1924, p. 48.

nica: as cinco vozes da fuga, que entram em ordem e se desenvolvem na consonância contrapontística, lembram a 'condução das vozes' no romance de Dostoiévski. Essa comparação, caso seja correta, levará a uma definição mais genérica do próprio princípio da unidade. Tanto na música como no romance de Dostoiévski realiza-se a mesma lei da unidade que se realiza em nós mesmos, no 'eu' humano: a lei da atividade racional. No romance *O Adolescente*, esse princípio da unidade é absolutamente adequado àquilo que nele é simbolicamente representado; o 'amor-ódio' de Viersílov por Akhmákova é o símbolo dos arrebatamentos trágicos da vontade individual no sentido da supraindividual; nessa ótica, todo o romance foi construído segundo o tipo de ato volitivo individual."<sup>1</sup>

Achamos que o erro fundamental de Komaróvitch está na procura de uma combinação *direta* entre os elementos da realidade ou entre séries: séries particulares do enredo, já que se trata da combinação de consciências autênticas com os seus mundos. Por isso, ao invés de uma unidade do acontecimento do qual participam vários integrantes, vestidos de plenos direitos, obtém-se uma unidade vazia do ato volitivo individual. Nesse sentido ele interpreta a polifonia de modo absolutamente incorreto. A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.

É inaceitável reduzir a unidade do universo de Dostoiévski a uma unidade individual volitivo-emocional enfatizada, assim como é inadmissível reduzir a ela a polifonia musical. Resulta dessa redução que *O Adolescente* é, para Komaróvitch, uma espécie de unidade lírica de tipo monológico simplificado, pois as unidades do enredo se combinam segundo suas ênfases volitivo-emocionais, ou seja, combinam-se segundo o princípio lírico.

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem

1 F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*, p. 67-68.

da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo.

\*

Achamos que B. M. Engelgardt entendeu com muita profundidade a peculiaridade fundamental da obra de Dostoiévski, como mostra o seu ensaio *Ideologúitcheskiy roman Dostoievskovo* (*O Romance Ideológico de Dostoiévski*).

Engelgardt parte da definição sociológica e ideológico-cultural do herói em Dostoiévski. O herói dostoiévskiano, intelectual *raznotchí-nietz'* que se desligou da tradição cultural, do solo e da terra, é o porta-voz de um "povo fortuito". Ele contrai relações especiais com uma ideia: é indefeso diante dela e ante o seu poder, pois não criou raízes na existência e carece de tradição cultural. Converte-se em "homem de ideia", obsedado pela ideia. Nele a ideia se converte em ideia-força, que prepotentemente lhe determina e lhe deforma a consciência e a vida. A ideia leva uma vida autônoma na consciência do herói: não é propriamente ele que vive, mas ela, a ideia, e o romancista não apresenta uma biografia do herói, mas uma biografia da ideia neste; o historiador do "povo fortuito" se torna "historiógrafo da ideia". Por isso a característica metafórica dominante do herói é a ideia que o domina ao invés do dominante biográfico de tipo comum (como em Tolstói e Turguiêniev, por exemplo). Daí a definição, pelo gênero, do romance de Dostoiévski como "romance ideológico". Este, porém, não é o romance de ideias comum, o romance com uma ideia.

Como diz Engelgardt, "Dostoiévski representa a vida da ideia na consciência individual e na social, pois a considera fator determinante da sociedade intelectual. Mas não se deve interpretar a

questão de maneira como se ele tivesse escrito romances de ideias e novelas orientadas e sido um artista tendencioso, mais filósofo do que poeta. Ele não escreveu romances de ideias, romances filosóficos segundo o gosto do século XVIII, mas *romances sobre ideias*. Como para outros romancistas o objeto central podia ser uma aventura, uma anedota, um tipo psicológico, um quadro de costumes ou histórico, para ele esse objeto era a "ideia". Ele cultivou e elevou a uma altura incomum um tipo inteiramente específico de romance, que, em oposição ao romance de aventura, sentimental, psicológico ou histórico, pode ser denominado romance *ideológico*. Nesse sentido a sua obra, a despeito do caráter polêmico que lhe é peculiar, nada deve em termos de objetividade à obra de outros grandes artistas da palavra: ele mesmo foi um desses artistas; colocou e resolveu em seus romances problemas antes e acima de tudo genuinamente artísticos. Só que a matéria que manuseava era muito original: sua heroína era a ideia".<sup>1</sup>

Como objeto de representação e dominante na construção das imagens dos heróis, a ideia leva à desintegração do mundo do romance em mundos dos heróis, mundos esses organizados e formulados pelas ideias que os dominam. A multiplicidade de planos do romance de Dostoiévski foi revelada com toda precisão por Engelgardt: "O princípio da *orientação* puramente artística do herói no ambiente é constituído por essa ou aquela forma de *atitude ideológica em face do mundo*. Assim como o dominante da representação artística do herói é o complexo de ideias-forças que o dominam, exatamente do mesmo modo o dominante na representação da realidade circundante é o ponto de vista sob o qual o herói contempla esse mundo. A cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a sua representação. Em Dostoiévski não se pode encontrar a chamada descrição objetiva do mundo exterior; em termos rigorosos, no romance dostoiévskiano não há modo de vida, não há vida urbana ou rural nem natureza, mas há ora o meio, ora o solo, ora a terra, dependendo do plano em que tudo é contemplado pelas personagens. Graças a isso surge aquela multiplicidade de planos da realidade na obra de arte que, nos continuadores de Dostoiévski, leva amiúde a uma singular desintegração do ser, de sorte que a ação do romance se

\* Intelectual que não pertencia à nobreza na Rússia dos séculos XVIII e XIX (N. do T.).

1 B. M. Engelgardt. "Ideologúitcheskiy roman Dostoievskovo", in F. M. Dostoiévski. *Stati i materialy*, p. 90.

desenrola simultânea ou sucessivamente em campos ontológicos inteiramente diversos.”<sup>1</sup>

Dependendo do caráter da ideia que dirige a consciência e a vida do herói, Engelgardt distingue três planos nos quais pode desenvolver-se a ação do romance. O primeiro plano é o “meio”. Aqui domina uma necessidade mecânica; aqui não há liberdade, cada ato de vontade vital é produto natural das condições externas. O segundo plano é o “solo”. É um sistema orgânico do espírito popular em desenvolvimento. Por último, o terceiro plano, a “terra”.

“O terceiro conceito – *terra* – é um dos mais profundos que podemos encontrar em Dostoiévski” – prossegue Engelgardt. – “Trata-se daquela terra que não se distingue dos filhos, daquela terra que Aliócha Karamázov beijou chorando, soluçando e, banhado em lágrimas e delirando, jurou amar; enfim é tudo – toda a natureza, as pessoas, os animais, as aves, aquele jardim maravilhoso que o Senhor cultivou tirando sementes de outros mundos e semeando-as nesta terra.

É a realidade superior e simultaneamente o mundo onde transcorre a vida terrena do espírito, que atingiu o estado de autêntica liberdade. É o terceiro reinado – o reinado do amor, daí ser o da liberdade total, o reinado da alegria eterna, do contentamento.”<sup>2</sup>

São esses, segundo Engelgardt, os planos do romance. Cada elemento da realidade (do mundo exterior), cada vivência e cada ação integram forçosamente um desses três planos. Os temas básicos dos romances de Dostoiévski, Engelgardt também dispõe segundo esses planos.<sup>3</sup>

De que maneira esses planos se combinam na unidade do romance? Quais são os princípios de sua combinação?

Segundo Engelgardt, esses três planos e os temas que lhes correspondem, vistos em inter-relação, representam *etapas isoladas do desenvolvimento dialético do espírito*. “Nesse sentido formam uma trajetória única que, entre tormentos e perigos, é percorrida por aquele que procura em sua aspiração a afirmação incondicional do ser. E não

1 B. M. Engelgardt. *Op. cit.*, p. 93.

2 *Ibid.*

3 Temas do primeiro plano: 1) tema do super-homem russo (*Crime e Castigo*), 2) tema do Fausto russo (Ivan Karamázov), etc. Temas do segundo plano: 1) tema de *O Idiota*, 2) tema da paixão prisioneira do “eu” sensorial (Stavróguin), etc. Tema do terceiro plano: tema do justo russo (Zossima, Aliócha). Cf. F. M. Dostoiévski. *Stati i materialí*, p. 98 e segs.

é difícil revelar o valor subjetivo dessa trajetória para o próprio Dostoiévski.”<sup>1</sup>

É essa a concepção de Engelgardt. Ela focaliza com muita precisão as peculiaridades estruturais sumamente importantes das obras de Dostoiévski, tenta coerentemente superar a ideologia unilateral e abstrata da percepção e avaliação dessas obras. Mas achamos que nem tudo é correto nessa concepção. E já nos parecem totalmente incorretas as conclusões que Engelgardt faz do conjunto da obra de Dostoiévski no final do seu ensaio.

Engelgardt foi o primeiro a fazer uma definição verdadeira da colocação das ideias no romance de Dostoiévski. Aqui a ideia não é realmente o *princípio da representação* (como em qualquer romance), não é o *leitmotiv* da representação nem a conclusão dela (como no romance de ideias, filosófico), mas o *objeto da representação*. Ela só é princípio de visão e interpretação do mundo, de sua formalização no aspecto de uma dada ideia para os heróis,<sup>2</sup> mas não para o próprio autor, para Dostoiévski. Os mundos dos heróis são construídos segundo o princípio monológico-ideológico comum, como se não fossem construídos por eles mesmos. A “terra” também é apenas um dos mundos que integram a unidade do romance, um dos seus planos. Não importa que haja sobre ela certa ênfase superior hierarquicamente determinada em comparação com o “solo” e com o “meio”, pois a “terra” é apenas um aspecto das ideias de heróis como Sônia Marmieládova, o *stáretz* Zossima e Aliócha.

As ideias dos heróis, que servem de base a esse plano do romance, são o mesmo objeto da representação, as mesmas “ideias-heroínas” como o são as ideias de Raskólnikov, Ivan Karamázov e outros. Não são, em hipótese alguma, princípios de representação e construção de todo o romance no conjunto, isto é, não são princípios do próprio autor como artista, pois, caso contrário, ter-se-ia um habitual romance filosófico de ideias. A ênfase hierárquica que recai sobre essas ideias não transforma o romance de Dostoiévski num romance monológico

1 B. M. Engelgardt. *Op. cit.*, p. 96.

2 Para Ivan Karamázov, como para o autor do “Poema Filosófico”, a ideia é também um princípio de representação do mundo; mas ocorre que cada herói de Dostoiévski é um autor em potencial.

\* Monge, mentor espiritual e chefe de religiosos ou de outros monges. Significa ainda ancião (N. do T.).

comum, que em seu fundamento último é sempre monoenfático. Do ponto de vista da construção artística do romance, essas ideias são apenas participantes isônomas em sua ação lado a lado com as ideias de Raskólnikov, Ivan Karamázov e outros. Além do mais, é como se a nota da construção do todo fosse dada justamente por heróis como Raskólnikov e Ivan Karamázov; é por isso que nos romances de Dostoiévski se distinguem tão acentuadamente as notas dos discursos de Khromonojka, nas histórias e discursos do peregrino Makar Dolgoruki e, por último, na “Vida de Zossima”. Se o mundo do autor coincidissem com o plano da “terra”, os romances seriam construídos no estilo hagiográfico próprio desse plano.

Assim, nenhuma das ideias dos heróis – seja dos heróis “negativos” ou “positivos” – se converte em princípio de representação pelo autor, nem constitui o mundo romanesco no seu todo. É isso que nos coloca ante a questão: como os mundos dos heróis, com as ideias que lhes servem de base, se unem em um mundo do autor, ou seja, no mundo do romance? A resposta de Engelgardt a essa pergunta é incorreta, ou melhor, ele contorna a pergunta respondendo, em essência, a outra inteiramente distinta.

Em realidade, as inter-relações dos mundos ou planos – para Engelgardt “meio” e “solo” e “terra” – no próprio romance não são dadas, absolutamente, como elos de uma série de dialética una, como etapas da via de formação do espírito uno. Ora, se as ideias em cada romance – os planos do romance são determinados pelas ideias que lhes servem de base – fossem realmente distribuídas como elos de uma série dialética una, cada romance seria um todo filosófico acabado, construído segundo o método dialético. No melhor dos casos teríamos diante de nós um romance filosófico, um romance de ideias (ainda que dialético), no pior, uma filosofia em forma de romance. O último elo da série dialética seria fatalmente uma síntese do autor, que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados.

Na realidade, a questão é diferente: em nenhum romance de Dostoiévski há formação dialética de um espírito uno, geralmente não há formação, não há crescimento exatamente como não há na tragédia (nesse sentido a analogia dos romances de Dostoiévski com a tragédia é correta).<sup>1</sup> Não ocorre, em cada romance, uma oposição

dialeticamente superada entre muitas consciências que não se fundem em unidade do espírito em processo de formação, assim como não se fundem espíritos e almas no mundo formalmente polifônico de Dante. No melhor dos casos, como ocorre no universo de Dante, elas, sem perder a individualidade nem fundir-se mas combinando-se, poderiam formar uma figura estática, uma espécie de acontecimento estático, à semelhança da imagem dantesca da cruz (as almas dos cruzados), da águia (as almas dos imperadores) ou de uma rosa mística (as almas dos beatificados). Nos limites do próprio romance não se desenvolve, não se forma tampouco o espírito do autor; este, como no mundo de Dante, contempla ou se torna um dos participantes. Nos limites do romance, os universos das personagens estabelecem entre si inter-relações de acontecimentos, embora estas, como já dissemos, sejam as que menos se podem reduzir às relações de tese, antítese e síntese.

Mas nem a própria criação artística de Dostoiévski pode ser compreendida globalmente como formação dialética do espírito, pois o caminho dessa criação é uma evolução artística do seu romance que, embora esteja relacionada com a evolução ideológica, não se dissolve nesta. Somente fora dos limites da criação artística de Dostoiévski pode-se conjecturar acerca da formação dialética do espírito, que passa pelas etapas do “meio”, do “solo” e da “terra”. Como unidades artísticas, os romances dostoiévskianos não representam nem expressam a formação dialética do espírito.

Como aconteceu com os seus antecessores, Engelgardt acaba tornando monológico o universo de Dostoiévski, reduzindo-o a um monólogo filosófico que se desenvolve dialeticamente. Interpretado em termos hegelianos, o espírito uno em processo de formação dialética não pode gerar outra coisa senão um monólogo filosófico. E menos ainda no terreno do idealismo monístico pode desabrochar a multiplicidade de consciências imiscíveis. Neste sentido, até mesmo como imagem, o espírito uno em formação é organicamente estranho a Dostoiévski, cujo universo é profundamente *pluralista*. Se procurarmos uma imagem para a qual como que tendesse todo esse mundo, uma imagem no espírito da cosmovisão dostoiévskiana, essa imagem seria

consciência – ficou sem execução, ou melhor, no processo de execução desintegrou-se em vários romances polifônicos. Cf. V. Komaróvitch. “Nenapisannaya poema Dostoiévskovo” (O Poema Não Escrito de Dostoiévski), in F. M. Dostoiévski. *Stati i materialni*, sb. I, pod. red. A. S. Dolínin, izd-vo “Misl”, M-L., 1922.

1 O único plano de romance biográfico em Dostoiévski – *A Vida de um Grande Pecador*, que devia representar a história da formação da

a Igreja como comunhão de almas imiscíveis, onde se reúnem pecadores e justos; talvez possamos evocar a imagem do mundo de Dante, onde a multiplicidade de planos se transfere para a eternidade, onde há impenitentes e arrependidos, condenados e salvos. Esse é um tipo de imagem ao estilo do próprio Dostoiévski, ou melhor, de sua ideologia, ao passo que a imagem do espírito uno lhe é profundamente estranha.

Mas a própria imagem da Igreja não passa de imagem que nada explica na estrutura propriamente dita do romance. A tarefa artística resolvida pelo romance independe essencialmente da interpretação ideológica secundária que talvez a tenha acompanhado, às vezes, na consciência do próprio Dostoiévski. As relações artísticas concretas entre os planos do romance e a sua combinação na unidade da obra devem ser explicadas e mostradas com base na matéria do romance; o “espírito hegeliano” e a “Igreja” desviam dessa tarefa imediata.

Se levantarmos a questão das causas e fatores extra-artísticos que tornaram possível a construção do romance polifônico, o que aqui menos temos de fazer é recorrer a fatos de ordem subjetiva, por mais profundos que sejam. Se o caráter multiplanar e o aspecto contraditório fossem dados a Dostoiévski ou por ele percebidos apenas como fato da vida pessoal, como multiplicidade de planos e contrariedade do espírito – do seu e do de outro –, Dostoiévski seria um romântico e teria criado um romance monológico que focalizaria a formação contraditória do espírito humano e assim corresponderia efetivamente à concepção hegeliana. Em realidade, porém, o romancista encontrou a multiplicidade de planos e a contrariedade e foi capaz de percebê-los não no espírito, mas em um universo social objetivo. Nesse universo social os planos não são etapas, mas *estâncias*, e as relações contraditórias entre eles não são um caminho ascendente ou descendente do indivíduo, mas um *estado da sociedade*. A multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época.

A própria época tornou possível o romance polifônico. Dostoiévski foi *subjetivamente* um partícipe dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo, mudou de estância, passou de uma a outra e nesse sentido os planos que existiam na vida social objetiva eram para ele etapas da sua trajetória vital e sua formação espiritual. Essa experiência individual era profunda, mas Dostoiévski não lhe atribuiu expressão monológica imediata em sua obra. Essa experiência apenas o ajudou a entender com mais profundidade as

amplas contradições que existem extensivamente entre os homens, e não entre as ideias numa consciência. Desse modo, as contradições objetivas da época determinaram a obra de Dostoiévski não no plano da erradicação individual dessas contradições na história espiritual do escritor, mas no plano da visão objetiva dessas contradições como forças coexistentes, simultâneas (é verdade que de um ângulo de visão aprofundado pela vivência pessoal).

Aqui nos aproximamos de uma peculiaridade muito importante da visão artística de Dostoiévski, peculiaridade essa que não foi inteiramente compreendida ou foi subestimada pelos seus críticos. A subestimação dessa peculiaridade levou até Engelgardt a conclusões falsas. A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de *coexistência* e *interação*. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço, e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática.<sup>1</sup> Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em um tempo sob a forma de confrontação dramática e procurava desenvolvê-las extensivamente. Um artista como Goethe, por exemplo, tende para a série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro; como consequência, nada para ele se dispõe num plano extensivo. É esta, em todo caso, a tendência fundamental da sua visão e concepção do mundo.<sup>2</sup>

Ao contrário de Goethe, Dostoiévski procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade*, *confrontá-las* e *contrapô-las* dramaticamente, e não estendê-las numa série em formação. Para ele, interpretar o mundo implica pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhe as inter-relações em um corte temporal*.

Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento

- 1 Mas, como dissemos, sem premissa dramática de um mundo monológico uno.
- 2 Sobre essa peculiaridade de Goethe, cf. *Goethe*, de G. Zimmer, e *Goethe*, de F. Gundolfa (1916).

de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogar com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smierdiakóv, Raskólnikov e Svidrigáilov, etc.). Essa mesma particularidade de Dostoiévski explica o fenômeno habitual das personagens duplas em sua obra. Pode-se dizer francamente que Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente. Essa particularidade tem sua expressão externa na propensão do escritor pelas cenas de massa, em sua tendência a concentrar em um lugar e em um tempo – contrariando frequentemente a verossimilhança pragmática – o maior número possível de pessoas e de temas, ou melhor, concentrar em um instante a maior diversidade qualitativa possível. Daí a tendência a seguir no romance o princípio dramático da unidade do tempo. Daí a rapidez catastrófica da ação, o “movimento em turbilhão”, o dinamismo. Aqui, o dinamismo e a rapidez (como, aliás, em toda parte) não são um triunfo do tempo, mas a sua superação, pois a rapidez é o único meio de superar o tempo no tempo.

A possibilidade de coexistência simultânea, a possibilidade de contiguidade ou oposição é para Dostoiévski uma espécie de critério para separar o essencial do secundário. Só o que pode ser assimilado é dado simultaneamente, o que pode ser assimilado é conexo em um momento, só o que é essencial integra o seu universo; esse essencial pode transferir-se para a eternidade, pois acha ele que na eternidade tudo é simultâneo, tudo coexiste. Do mesmo modo, aquilo que tem sentido apenas como “antes” ou “depois”, que satisfaz ao seu momento, que se justifica apenas como passado ou como futuro, ou como presente em relação ao passado e ao futuro e secundário para ele e não lhe integra o mundo. Por isso as suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. São apenas esses fatos da biografia da personagem que Dostoiévski introduz nos seus romances, pois estão em consonância com o princípio dostoiévskiano da simultaneidade.<sup>1</sup> Por isso nos seus romances não há causalidade, não há gênese, não há

1 Apenas nas primeiras obras de Dostoiévski (por exemplo, *a Infância de Várienka Dobrossiélova*) aparecem quadros do passado.

explicações do passado, das influências do meio, da educação, etc. Cada atitude da personagem está inteiramente no presente e nesse sentido não é predeterminada; o autor a concebe e representa como livre.

A peculiaridade de Dostoiévski que acabamos de caracterizar não é, evidentemente, uma peculiaridade da sua concepção de mundo no sentido habitual da palavra: é uma peculiaridade da sua percepção artística do mundo; somente na categoria de coexistência ele pode percebê-lo e representá-lo. É evidente, porém, que essa peculiaridade se manifesta também em sua cosmovisão abstrata. Também nesta observamos fenômenos análogos: no pensamento de Dostoiévski não há categorias genéticas nem causais. Ele polemiza constantemente, e polemiza com certa hostilidade orgânica, com a teoria do meio independentemente da forma em que esta se manifeste (por exemplo, nas justificações dos fatos pelo meio alegadas pelos advogados); ele quase nunca apela para a história como tal e trata qualquer problema social e político no plano da atualidade. Isso não se deve apenas à sua condição de jornalista, que requer o tratamento de tudo num corte da atualidade; ao contrário, achamos que a sua propensão pelo jornalismo e seu amor pelo jornal, a compreensão profunda e sutil da página de jornal como reflexo vivo das contradições da atualidade social no corte de um dia, onde se desenvolvem extensivamente, em contiguidade e conflito, as matérias mais diversas e mais contraditórias, devem-se precisamente à particularidade fundamental da sua visão artística.<sup>1</sup> Por último, no plano da cosmovisão abstrata, essa particularidade se manifestou na escatologia política e religiosa do romancista, em sua

1 Leonid Grossman faz uma boa observação da propensão de Dostoiévski pelo jornal: “Dostoiévski nunca sentiu pela página de jornal aquela aversão característica de pessoas de sua formação intelectual, aquela repugnância desdenhosa pela imprensa diária expressa abertamente por Hoffmann, Schopenhauer ou Flaubert. Diferentemente deles, Dostoiévski gostava de mergulhar nas informações jornalísticas, censurava os escritores contemporâneos pela indiferença ante esses ‘fatos mais reais e mais complicados’ e com o senso do jornalista autêntico conseguia reconstruir a visão integral de um minuto histórico da atualidade a partir de fragmentos esparsos do dia passado. ‘Você recebe algum jornal?’ – pergunta ele em 1867 a um de seus correspondentes. – ‘Leia, pelo amor de Deus, não por uma questão de moda mas para que a relação visível entre todos os assuntos gerais e particulares se torne cada vez mais forte e mais clara...’” (L. Grossman, *Poética Dostoiévskovo* (A Poética de Dostoiévski), “Gos. Akad. Khudójestvennikh naúk”, M., 1925, p. 176).

tendência a aproximar os “fins”, a tateá-los no presente, a vaticinar o futuro como já presente na luta das forças coexistentes.

O extraordinário dom artístico de ver tudo em coexistência e interação se constitui na maior força, mas também na maior fraqueza de Dostoiévski. Ele o tornava cego e surdo a muitas coisas – muitas e essenciais: muitos aspectos da realidade não podiam fazer parte do seu universo artístico. Por outro lado, porém, esse dom aguçava-lhe ao extremo a percepção na ótica de um dado momento e permitia ver coisas múltiplas e diversas onde outros viam coisas únicas e semelhantes. Onde outros viam apenas uma ideia ele conseguia sondar e encontrar duas ideias, um desdobramento; onde outros viam uma qualidade, ele descobria a existência de outra qualidade, oposta. Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão; em cada expressão via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a plurivalência de cada fenômeno. Mas essas contradições e esses desdobramentos não se tornaram dialéticos, não foram postos em movimento numa via temporal, numa série em formação, mas se desenvolveram em um plano como contíguos e contrários, consonantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas. A visão de Dostoiévski era fechada nesse momento da diversidade desabrochada e permanecia nele, organizando e dando forma a essa diversidade no corte de um dado momento.

Esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente, que só pode encontrar paralelo em Dante, foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico. A complexidade objetiva, o caráter contraditório e a polifonia da sua época, a condição de *raznotchinets* e peregrino social, a participação biográfica sumamente profunda e interna da multiplanaridade objetiva da vida e, por último, o dom de ver o mundo em interação e coexistência foram fatores que criaram o terreno no qual medrou o romance polifônico de Dostoiévski.

As peculiaridades da visão dostoiévskiana por nós examinadas, sua singular concepção de espaço e tempo, como mostraremos no quarto capítulo, baseavam-se na tradição literária à qual ele estava organicamente ligado.

Assim, o universo dostoiévskiano é uma coexistência artisticamente organizada e uma interação da diversidade espiritual, e não etapas de formação de um espírito indiviso. Por isso, o mundo das personagens e os planos do romance, a despeito da sua variada ênfase hierárquica, na construção do romance estão dispostos em contiguidade no aspecto da coexistência (como nos mundos de Dante) e da interação (o que não ocorre na polifonia formal de Dante), e não uns após os outros como etapas da formação. Mas isso, evidentemente, não significa que no mundo dostoiévskiano dominem um precário impasse lógico, uma reflexão não acabada e uma precária contradição *subjetiva*. Absolutamente. O universo de Dostoiévski é, a seu modo, tão acabado e complexo quanto o de Dante. Mas é inútil procurar nele um acabamento *filosófico sistêmico-monológico*, ainda que dialético, e não porque o autor não o tenha conseguido, mas porque ele não fazia parte dos seus planos.

O que então teria levado Engelgardt a procurar nas obras de Dostoiévski “elos isolados de uma complexa construção filosófica, que expressa a história da formação paulatina do espírito humano”,<sup>1</sup> isto é, tomar a senda da “monologização” filosófica da obra dostoiévskiana?

Achamos que Engelgardt cometeu seu principal erro no início do caminho ao definir o “romance ideológico” de Dostoiévski. A ideia como objeto de representação ocupa posição imensa na obra dostoiévskiana, porém não é ela a heroína dos seus romances. Seu herói é o homem, e o romancista, em suma, não representava a ideia no homem, mas, segundo suas próprias palavras, “o homem no homem”. A ideia propriamente dita era para ele a pedra de toque para experimentar o homem no homem ou uma forma de localizá-lo ou, por último – e isto é o principal – o “médium”, o meio no qual a consciência humana desabrocha em sua essência mais profunda. Engelgardt subestima o profundo personalismo de Dostoiévski. Este desconhece, não contempla nem representa a “ideia em si” no sentido platônico ou o “ser ideal” no sentido fenomenológico. Para Dostoiévski não há ideias, pensamentos e teses que não sejam de ninguém, que existam “em si”. A própria “verdade em si” ele concebe no espírito da ideologia cristã, como

1 F. M. Dostoiévski. *Stati i materiali*, sb. II, pod. red. A. S. Dolínin, Ed. “Misl”, M-L., 1924, p. 105.

encarnação em Cristo, isto é, concebe-a como sendo um indivíduo que contrai relações de reciprocidade com outros indivíduos.

Por isso Dostoiévski não representa a vida da ideia numa consciência solitária nem as relações mútuas entre os homens, mas a interação de consciências no campo das ideias (e não apenas das ideias). Já que em seu universo a consciência não é dada no caminho de sua formação e de seu crescimento, ou seja, não é dada historicamente mas em contiguidade com outras consciências, ela não pode se concentrar em si mesma e em sua ideia, no desenvolvimento lógico imanente desta, e entra em interação com outras consciências. Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. Podemos dizer que Dostoiévski apresenta em forma artística uma espécie de sociologia das consciências, se bem que apenas no plano da coexistência. Apesar disso, porém, eleva-se como artista, chegando a uma visão *objetiva* da vida das consciências e das formas de coexistência viva dessas consciências, possibilitando, por isso, um valioso material para a sociologia.

Cada ideia dos heróis de Dostoiévski (“O homem do subsolo”, Raskólnikov, Ivan e outros) sugere desde o início uma *réplica* de um diálogo não concluído. Essa ideia não tende para o todo sistêmico-monológico completo e acabado. Vive em tensão na fronteira com a ideia de outros, com a consciência de outros. É a seu modo episódica e inseparável do homem.

Por isso nos parece que o termo “romance ideológico” não é adequado e desvia da autêntica tarefa artística de Dostoiévski.

Desse modo, também Engelgardt não percebeu inteiramente a vontade artística de Dostoiévski; observando vários momentos sumamente importantes dessa vontade, ele a interpreta, no conjunto, como vontade monológico-filosófica, transformando a polifonia de consciências coexistentes na formação homofônica de uma consciência.

\*

O problema da polifonia foi levantado com muita precisão e amplitude por A. V. Lunatcharski no artigo “O mnogogólnosti Dostoiévskovo” (Acerca da “multiplicidade de vozes” em Dostoiévski).<sup>1</sup>

No fundamental, Lunatcharski partilha a nossa tese do romance polifônico. “Desse modo” – escreve Lunatcharski – “admito que M. M. Bakhtin conseguiu não apenas estabelecer, com clareza maior do que alguém o fizera até hoje, a imensa importância da multiplicidade de vozes no romance de Dostoiévski, o papel dessa multiplicidade de vozes como o traço característico mais importante do seu romance, mas também determinar com exatidão a imensa autonomia – absolutamente inconcebível na grande maioria dos outros escritores – e a plenivalência de cada ‘voz’, desenvolvida de maneira formidável em Dostoiévski” (p. 405).

Adiante Lunatcharski salienta corretamente que todas as “vozes” que desempenham papel realmente essencial no romance são “convicções” ou “pontos de vista acerca do mundo”.

“Os romances de Dostoiévski são diálogos esplendidamente construídos.

Nessas condições, a profunda independência das ‘vozes’ particulares se torna, por assim dizer, sobremaneira excitante. Temos de supor em Dostoiévski uma espécie de tendência a levar diversos problemas vitais ao exame dessas ‘vozes’ originais, que tremem de paixão e ardem com o fogo do fanatismo, como se ele mesmo apenas presenciasse essas discussões convulsivas e observasse, curioso, para ver de que modo elas terminariam e que rumo tomariam a questão. Até certo ponto é o mesmo que ocorre” (p. 406).

Adiante Lunatcharski levanta o problema dos precursores de Dostoiévski no campo da polifonia, considerando como tais precursores Shakespeare e Balzac.

Eis o que ele diz acerca da polifonia em Shakespeare.

“Não sendo tendencioso (pelo menos assim o julgaram durante muito tempo), Shakespeare é extremamente polifônico. Poderíamos

1 O artigo de Lunatcharski foi publicado pela primeira vez no nº 10 da revista *Nóviy Mir* (Mundo Novo) de 1929. Foi reeditado várias vezes. Nós o citaremos segundo a coletânea *F. M. Dostoiévski y rússkoy kritike* (F. M. Dostoiévski na crítica russa), Goslitizdat, M., 1956, p. 403-29. O referido artigo foi escrito por motivo da primeira edição do nosso livro sobre Dostoiévski (M. M. Bakhtin. *Problemi tvórtchestva Dostoiévskovo* (Problemas da Obra de Dostoiévski). Ed. Priboy. L., 1929).

citar uma longa série de julgamento dos seus melhores críticos, imitadores ou admiradores, que ficavam encantados justamente com a sua habilidade para criar personagens independentes de si mesmas; isso, aliás, Shakespeare fazia imprimindo uma extraordinária diversidade e uma extraordinária lógica interna a todas as afirmações e a todos os atos de cada indivíduo nessa interminável ronda...

De Shakespeare não se pode dizer nem que as suas peças procurassem demonstrar alguma tese nem que as 'vozes' introduzidas na grande polifonia do seu mundo dramático perdessem a plenivalência em função do plano dramático, da construção como tal" (p. 410).

Segundo Lunatcharski, até as condições sociais da época de Shakespeare eram análogas às da época de Dostoiévski.

"Que fatos sociais se refletiam no polifonismo de Shakespeare? Evidentemente, os mesmos que, em suma, refletiram-se essencialmente em Dostoiévski. Aquele Renascimento colorido e estilizado numa multiplicidade de fragmentos cintilantes, que gerou Shakespeare e os dramaturgos a ele contemporâneos, também foi o resultado de uma célere penetração do capitalismo na Inglaterra medieval relativamente tranquila. E aqui começaram de modo igualmente preciso o gigantesco desmoronamento, os gigantescos avanços e os inesperados choques entre formações sociais, entre sistemas de consciência que antes não mantinham qualquer contato entre si" (p. 411).

Ahamos que Lunatcharski tem razão no sentido de que é possível observar alguns elementos ou embriões de polifonia nos dramas shakespearianos. Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimms e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadureceram os embriões da polifonia e que, nesse sentido, foi coroada por Dostoiévski. Ahamos, porém, que não se pode, absolutamente, falar de uma polifonia plenamente constituída voltada para um fim, pelas seguintes razões.

Em primeiro lugar, o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia; o drama pode ter uma multiplicidade de planos, mas não pode ter uma *multiplicidade de mundos*; admite apenas um, e não vários sistemas de referência.

Em segundo lugar, se é possível falar de multiplicidade de vozes plenivalentes, pode-se fazê-lo apenas em relação a toda a obra de Shakespeare, e não a dramas isolados; em essência, há em cada

drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo.

Em terceiro lugar, as vozes em Shakespeare não são pontos de vista acerca do mundo no grau em que o são em Dostoiévski; os protagonistas de Shakespeare não são ideólogos no sentido completo do termo.

Até em Balzac se pode falar de elementos de polifonia, mas só de elementos. Balzac está situado na mesma linha que está Dostoiévski no romance europeu, sendo um dos seus precursores diretos e imediatos. Já se salientaram reiteradas vezes os pontos comuns entre os dois (Leonid Grossman o fez de maneira especialmente precisa e completa), e por isso não é necessário voltar ao assunto. Mas Balzac não supera a objetividade das suas personagens nem o acabamento monológico do seu mundo.

Estamos convencidos de que só Dostoiévski pode ser reconhecido como o criador da autêntica polifonia.

Lunatcharski dá atenção principal aos problemas da elucidação das causas histórico-sociais da polifonia de Dostoiévski.

Concordando com Kaus, Lunatcharski mostra com maior profundidade a contradição extremamente flagrante da época de Dostoiévski, época do jovem capitalismo russo; mostra, em seguida, o caráter contraditório, a *duplicidade* da personalidade social de Dostoiévski, suas vacilações entre o socialismo materialista revolucionário e uma cosmovisão religiosa conservadora, vacilações essas que acabaram impedindo-o de chegar a uma solução definitiva. Citamos as conclusões da análise histórico-genética de Lunatcharski.

"Somente a desintegração interna da consciência de Dostoiévski, concomitantemente com a desintegração da jovem sociedade capitalista russa, levou-o à necessidade de auscultar e reauscultar os processos do início socialista e da realidade, criando para esses processos as condições mais desfavoráveis ao socialismo materialista" (p. 427).

E um pouco adiante:

"E aquela *liberdade inaudita* de 'vozes' na polifonia de Dostoiévski, que impressiona o leitor, resulta justamente do fato de ser, em essência, limitado o poder de Dostoiévski sobre os espíritos que ele despertou...

Se Dostoiévski é dono de sua casa\* como escritor, acaso o seria como homem?

Não, como homem Dostoiévski não é dono de sua casa, e a desintegração, a desagregação da sua personalidade – o fato de que ele gostaria de acreditar em algo que não lhe inspirasse uma fé verdadeira e gostaria de refutar aquilo que permanentemente torna a infundir-lhe dúvidas – é que o torna subjetivamente apto a ser o representador pungente e necessário das perturbações de sua época” (p. 428).

Essa análise genética que Lunatcharski faz da polifonia em Dostoiévski é indiscutivelmente profunda e não suscita dúvidas sérias por manter-se nos limites da análise histórico-genética. Mas as dúvidas começam onde se tiram dessa análise conclusões diretas e imediatas atinentes ao valor artístico e ao caráter historicamente progressista (em termos artísticos) do novo tipo de romance polifônico criado por Dostoiévski. As contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoiévski como indivíduo social e sua incapacidade pessoal de adotar determinada solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório, mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, “daquela inaudita liberdade de ‘vozes’ na polifonia de Dostoiévski”, que é, sem qualquer sombra de dúvida, um passo adiante na evolução do romance russo e europeu. A época com suas contradições concretas e a personalidade biológica e social de Dostoiévski com sua epilepsia e sua dicotomia ideológica há muito se incorporaram ao passado, mas o novo princípio estrutural da polifonia, descoberto nessas condições, conserva e conservará a sua importância artística em condições inteiramente diversas das épocas posteriores. As grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram.

Lunatcharski não tira diretamente de sua análise genética conclusões falsas acerca da extinção do romance polifônico. Mas as últimas palavras do seu artigo podem dar margem a semelhante interpretação. Ei-las:

\* A expressão “Dostoiévski é dono de sua casa” é de Otto Kaus (N. do T.).

“Dostoiévski ainda não morreu nem em nosso país nem no Ocidente porque não morreram o capitalismo e muito menos os seus remanescentes... Daí a importância do exame de todos os problemas do trágico ‘dostoiévskismo’” (p. 429).

Achamos que não se pode considerar feliz essa formulação. A descoberta do romance polifônico por Dostoiévski sobreviverá ao capitalismo.

O “dostoiévskismo” – que Lunatcharski, a exemplo de Gorki, conchama com justeza que se combata – não pode ser confundido com a polifonia. O “dostoiévskismo” é um resíduo reacionário, *puramente monológico*, da polifonia de Dostoiévski. Sempre se fecha nos limites de uma consciência, dissecando-a, cria o culto do equilíbrio do indivíduo isolado. O principal na polifonia de Dostoiévski é justamente o fato de ela realizar-se *entre diferentes consciências*, ou seja, de ser interação e a interdependência entre estas.

Devemos aprender não com Raskólnikov ou com Sônia, com Ivan Karamázov ou Zossima, separando as suas vozes do todo polifônico dos romances (e assim deturpando-as); devemos aprender com o próprio Dostoiévski como criador do romance polifônico.

Em sua análise histórico-genética, Lunatcharsky expõe apenas as contradições da época de Dostoiévski, a duplicidade do romancista. Mas, para que esses fatores de conteúdo se transformassem numa nova forma de visão artística, gerassem uma nova estrutura do romance polifônico, ainda era necessária uma longa preparação das tradições estéticas universais e literárias. As novas formas de visão artística são preparadas lentamente, pelos séculos; uma época cria apenas as condições ideais para o amadurecimento definitivo e a realização de uma nova forma. Descobrir esse processo de preparação artística do romance polifônico é tarefa da poética histórica. Não se pode, evidentemente, separar a poética das análises histórico-sociais, assim como não se pode dissolvê-la nestas.

\*

Nos dois decênios seguintes, ou seja, nas décadas de 30 e 40, os problemas da poética de Dostoiévski passaram para segundo plano ante outras tarefas importantes do estudo da sua obra. Prosseguia o trabalho de análise de textos,\* publicavam-se importantes edições de

\* Esse tipo de trabalho é denominado *textologia* na crítica soviética (N. do T.).

rascunhos e diários relacionados com romances isolados de Dostoiévski, continuavam os preparativos da seleção de suas cartas em quatro volumes, estudava-se a história artística de alguns romances.<sup>1</sup> Mas, nesse período, não surgiram trabalhos teóricos específicos sobre a sua poética que pudessem interessar do ponto de vista da nossa tese (o romance polifônico).

Desse ponto de vista merecem certa atenção algumas observações do pequeno ensaio *F. M. Dostoiévski*, de V. Kirpótin.

Ao contrário de muitos estudiosos, que viam em todas as obras de Dostoiévski uma única alma – a do próprio autor –, Kirpótin releva a capacidade especial do romancista de *perceber* justamente almas de outros.

“Dostoiévski era dotado da faculdade de *ver como que diretamente a psique de um outro*. Perscrutava a alma de outro como que munido de uma lupa que lhe permitia captar as mais delicadas nuances, acompanhar as mais imperceptíveis modulações e mudanças da vida interior do homem. Como que *contornando os obstáculos externos*, observa diretamente os processos psicológicos que ocorrem no homem, fixando-os no papel...”

No dom de Dostoiévski de ver a psique de um outro, a ‘alma’ de um outro, não havia nada *a priori*. Ele só adotava dimensões excepcionais, embora se baseasse também na introspecção, na observação em torno de outras pessoas e no estudo diligente do homem na literatura russa e universal, ou seja, baseava-se na experiência interna e externa e tinha por isso *valor objetivo*.<sup>2</sup>

Rechaçando as concepções falsas acerca do subjetivismo e do individualismo do psicologismo de Dostoiévski, Kirpótin lhe salienta o caráter *realista e social*.

“Diferentemente do psicologismo degenerado e decadente como o de Proust ou Joyce, que marca o ocaso e a morte da literatura burguesa, o *psicologismo de Dostoiévski*, em suas criações positivas, *não é subjetivo, mas realista*. Seu psicologismo é um método artístico especial de penetração na essência objetiva da *contraditória*

1 Veja-se o importante ensaio de A. S. Dolínin, *No laboratório artístico de Dostoiévski* (história da criação do romance *O Adolescente*). Edição em russo, Moscou, Ed. “Sovietsky Pissatel”, 1947.

2 V. Kirpótin. *F. M. Dostoiévski*. Ed. “Sovietsky Pissatel”, Moscou, 1947, p. 63-64.

*coletividade humana*, na própria medula das *relações sociais* que inquietavam o escritor, é um método artístico especial de reprodução de tais relações na arte da palavra... Dostoiévski pensava por imagens psicologicamente elaboradas, mas pensava *socialmente*.<sup>1</sup>

A compreensão precisa do “psicologismo” de Dostoiévski como visão realista-objetiva da coletividade contraditória das psiques dos outros leva conseqüentemente Kirpótin à correta compreensão da *polifonia* de Dostoiévski, embora ele mesmo não empregue esse termo.

“A história de cada ‘alma’ individual é dada... em Dostoiévski não de modo isolado mas juntamente com a descrição das inquietações psicológicas de muitas outras individualidades. Efetue-se em Dostoiévski a narração da primeira pessoa, na forma de confissão, ou da pessoa do autor-narrador, seja como for, vemos que o autor parte da premissa da *isonomia das personagens coexistentes*, que experimentam inquietações. Seu mundo é o mundo de uma multiplicidade de psicologias que existem objetivamente e estão em interação, fato que, na interpretação dos processos psicológicos, exclui o subjetivismo ou o solipsismo, tão próprio da decadência burguesa.”<sup>2</sup>

São essas as conclusões de V. Kirpótin, que, seguindo seu caminho específico, chegou à formulação de teses aproximadas das nossas.

\*

No último decênio a literatura sobre Dostoiévski enriqueceu-se com uma série de importantes ensaios sintéticos (livros e artigos), que englobam todos os aspectos da obra do escritor (ensaios de V. Ermílov, V. Kirpótin, G. Fridlender, A. Biélkin, F. Evnin, Ya. Bilinkins e outros). Mas em todos esses ensaios predominam análises histórico-literárias e histórico-sociológicas da obra de Dostoiévski e da realidade social nela refletida. Quanto aos problemas da poética propriamente dita, estes, em geral, são tratados apenas de passagem (embora em alguns desses ensaios haja observações valiosas porém dispersas de aspectos isolados da forma artística em Dostoiévski).\*

1 V. Kirpótin. *Op. cit.*, p. 64-65.

2 V. Kirpótin. *Op. cit.*, p. 66-67.

\* Após a publicação da presente edição de Bakhtin, em 1972, publicou-se na URSS mais de uma dezena de livros sobre Dostoiévski, entre os quais

Do ponto de vista da nossa tese, constitui interesse especial o livro de Victor Chklovski, *Za i protiv. Zametki o Dostoiévskom (Prós e Contras. Notas sobre Dostoiévski)*.<sup>1</sup>

Chklovski parte da tese apresentada pela primeira vez por Leonid Grossman, segundo a qual é justamente a *discussão*, a luta entre vozes ideológicas que se constitui na base mesma da forma artística das obras de Dostoiévski, na base do seu estilo. Mas Chklovski não está tão interessado na forma polifônica de Dostoiévski quanto nas fontes históricas (de época) e biográfico-vitais da própria discussão ideológica que gerou essa forma. Em sua observação polêmica “Contras” ele mesmo define a essência do seu livro.

“Considero que a peculiaridade do meu livro não consiste em relevar essas particularidades estilísticas, que acho evidentes em si mesmas – o próprio Dostoiévski as salientou em *Os Irmãos Karamázov*, ao denominar ‘Prós e Contras’ o livro quinto deste romance. Procurei explicar outra coisa: o que suscita a polêmica da qual a forma literária de Dostoiévski é um vestígio e, simultaneamente, em que consiste a universalidade dos romances de Dostoiévski, ou seja, quem está atualmente interessado nessa polêmica.”<sup>2</sup>

Citando um volumoso e diversificado material histórico, histórico-literário e biográfico, Chklovski mostra, naquela forma muito viva e penetrante que lhe é peculiar, a polêmica entre as forças históricas, entre as vozes da época – sociais, políticas e ideológicas – que se faz presente em todas as etapas da trajetória artística e da vida de Dostoiévski, que penetra em todos os acontecimentos da vida do romancista e organiza tanto a forma quanto o conteúdo de todas as suas obras. Essa polêmica não conseguiu chegar ao fim para a época de Dostoiévski e para ele mesmo. “Assim morreu Dostoiévski sem nada resolver, evitando os remates e sem se reconciliar com o mundo.”<sup>3</sup>

---

os ensaios sobre poética são numerosos. Cf. V. E. Vetlovskaya. *A Poética do Romance Os Irmãos Karamázov*. Ed. Naúka, 1977; *Estudos de Poética e Estilística* (grupo de autores). Ed. Naúka, 1972, no qual predominam artigos sobre a poética de Dostoiévski e vários outros (N. do T.).

- 1 V. Chklovski. *Prós e Contras. Notas sobre Dostoiévski*. Ed. Sov. Pissatel, 1957.
- 2 Victor Chklovski. *Voprósi literaturi* (Questões de Literatura), 1960, nº 4, p. 98.
- 3 V. Chklovski. *Prós e Contras*, p. 258.

Podemos concordar com tudo isso (se bem que possamos, evidentemente, questionar certas teses de Chklovski). Mas devemos ressaltar, aqui, que se Dostoiévski morreu “sem nada resolver” entre as questões ideológicas colocadas pela época, no entanto morreu após haver criado uma nova forma de visão artística – o romance polifônico, que conserva o seu valor artístico mesmo quando já é coisa do passado a época com suas contradições.

O livro de Chklovski tem importantes observações, referentes aos problemas da poética de Dostoiévski. Do ponto de vista da nossa tese, são interessantes duas.

A primeira refere-se a algumas peculiaridades do processo artístico e aos esboços de plano de Dostoiévski.

“Fiódor Mikháiylovitch gostava de esboçar os planos das coisas; gostava ainda mais de desenvolver, pensar e complexificar os planos e não gostava de *concluir* um manuscrito...”

Isto evidentemente não se devia à ‘pressa’, pois Dostoiévski trabalhava com muitos manuscritos, ‘inspirando-me nela (na cena. – V. Chklovski) *por várias vezes*’ (1858, carta a F. M. Dostoiévski). Mas por sua própria essência os planos de Dostoiévski contêm a inconclusibilidade,\* como se fossem refutados.

Acho que não lhe chegava tempo não porque ele assinasse contratos demais e adiasse por si mesmo a conclusão da obra. *Enquanto ela permanecia multiplanar e polifônica,\*\* enquanto nela se polemizava, não vinha do desespero por falta de solução.* O fim do romance significava para Dostoiévski o desmoronamento de uma nova torre de Babel.”<sup>1</sup>

Essa é uma observação muito precisa. Nos rascunhos de Dostoiévski a natureza polifônica de sua obra e a inconclusibilidade de princípio dos seus diálogos se revelam em forma crua e manifesta. Em linhas gerais, o processo criativo em Dostoiévski, na maneira como se refletiu em seus rascunhos, difere acentuadamente do processo criativo de outros escritores (de Tolstói, por exemplo). Dostoiévski não trabalha com imagens objetivas de pessoas, não procura discursos

---

1 V. Chklovski. *Op. cit.*, p. 171-172.

\* Empregamos esse termo porque “acabamento” ou “conclusão” não traduz a ideia do inacabado-em-aberto observado pelos críticos nos manuscritos de Dostoiévski (N. do T.).

\*\* O próprio Chklovski usa o termo “multiplicidade de vozes”. Empregamos “polifônico” por questão de uniformidade estilística (N. do T.).

objetivos para as *personagens* (características e típicas), não procura palavras expressivas, diretas e conclusivas do autor; procura, acima de tudo, palavras *para o herói* muito ricas de significado e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou a tipicidade) do herói nem sua posição em dadas circunstâncias vitais, mas a sua posição ideativa (ideológica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando *para o autor e enquanto autor* palavras e situações temáticas provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo. Nisso reside a profunda originalidade do processo artístico em Dostoiévski.<sup>1</sup> Estudar sob essa ótica os rascunhos do romancista é tarefa importante e interessante.

Nos trechos que citamos, Chklovski toca no complexo problema da inconclusibilidade de princípios do romance polifônico. Nos romances dostoiévskianos realmente observamos um conflito singular entre a inconclusibilidade interna das personagens e do diálogo e a *perfeição externa* (do enredo e da composição na maioria dos casos) de cada romance particular. Aqui não podemos nos aprofundar nesse complexo problema. Diremos apenas que quase todos os romances de Dostoiévski apresentam um fim *literário-convenicional, monológico-convenicional* (neste sentido é sobremaneira característico o fim de *Crime e Castigo*). Em essência, apenas *Os Irmãos Karamázov* têm um fim plenamente polifônico, mas foi justamente por isto que, do ponto de vista comum, ou seja, monológico, o romance ficou inacabado.

É igualmente interessante a segunda observação de Chklovski, relativa à natureza dialógica de todos os elementos da estrutura romanesca em Dostoiévski.

“Não só as personagens polemizam em Dostoiévski, os elementos isolados do desenvolvimento do enredo estão, de certa maneira,

1 É análoga a caracterização do processo criativo de Dostoiévski, feita por A. Lunatcharski: “...É pouco provável que, se não na execução definitiva do romance, ao menos na sua concepção inicial, no seu desenvolvimento gradual, tenha sido próprio de Dostoiévski um plano de construção estabelecido *a priori*... Nesse caso, realmente, estamos antes diante do polifonismo do tipo de combinação, de entrelaçamento de *personalidades absolutamente livres*. Talvez o próprio Dostoiévski tenha alimentado ao extremo e com a maior intensidade o interesse de saber a que acabaria levando o conflito ideológico e ético entre as personagens imagináveis criadas por ele (ou, em termos mais precisos, criadas nele)” (*F. M. Dostoiévski v rússkoy Kritike* (F. M. Dostoiévski na Crítica Russa), p. 405).

em recíproca contradição: os fatos são diversamente interpretados, a psicologia das personagens é contraditória em si mesma; essa forma é o resultado da essência.”<sup>1</sup>

De fato, o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens. *O romance polifônico é inteiramente dialógico*. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo. Apenas as relações puramente *mecânicas* não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos do homem (sua luta contra o materialismo mecanicista, o fisiologismo em moda e Claude Bernard, contra a teoria do meio, etc.). Por isso todas as relações entre as partes externas e internas e os elementos do romance têm nele caráter dialógico; ele construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo adentra o interior, cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isso já é o “microdiálogo”, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski.

\*

O último acontecimento no campo da literatura sobre Dostoiévski é a coletânea *Tvórtchestvo F. M. Dostoiévskovo* (A Obra de Dostoiévski), publicada pelo Instituto de Literatura Universal da

1 Victor Chklovski. *Op. cit.*, p. 223.

Academia de Ciências da URSS (1959). Essa coletânea será por nós abordada na presente resenha.

Em quase todos os ensaios dos críticos soviéticos, incluídos nessa coletânea, há muitas observações particulares valiosas e generalizações teóricas mais amplas dos problemas da poética de Dostoiévski; do ponto de vista da nossa tese, achamos mais interessante o volumoso ensaio de Leonid Grossman, *Dostoiévski Artista*,\* particularmente a segunda seção, denominada “As leis da composição”.

Neste novo ensaio, Leonid Grossman amplia, aprofunda e enriquece com novas observações as concepções por ele desenvolvidas nos anos 20 e que já tivemos a oportunidade de analisar.

Segundo Grossman, a base da composição de cada romance de Dostoiévski é o “princípio das duas ou várias novelas que se cruzam”, que completam pelo contraste umas às outras e estão relacionadas pelo princípio musical da polifonia.

Segundo Vogüé e Vyatcheslav Ivánov, que ele cita com simpatia, Grossman ressalta o caráter musical da composição de Dostoiévski.

Citemos essas observações e conclusões de Grossman, as mais interessantes para nós.

“O próprio Dostoiévski também apontou essa sequência de composição e de uma feita estabeleceu a analogia entre seu sistema construtivo e a teoria musical das ‘passagens’ ou contraposições. Na ocasião, estava escrevendo uma novela em três capítulos, diferentes entre si pelo conteúdo, mas com unidade interior. O primeiro capítulo é um monólogo polêmico e filosófico, e o segundo, um episódio dramático, que prepara o desfecho catastrófico do terceiro capítulo. Podem-se editar esses capítulos isoladamente? – pergunta o autor. Eles interiormente dialogam, soam em motivos diferentes mas inseparáveis, que permitem uma substituição orgânica de tons, mas não a sua fragmentação mecânica. Pode-se decifrar, assim, a curta, mas significativa, indicação de Dostoiévski, numa carta ao irmão, e referente à publicação que então se propunha das *Memórias do subsolo* na revista *Vriêmia*. A novela divide-se em três capítulos... O primeiro terá cerca de 1 1/2 folhas... Será preciso editá-los separado? Neste caso, provocará muitas

\* *Dostoiévski Khudóžnik*, publicado no Brasil pela Ed. Civilização Brasileira, 1967, com o título de *Dostoiévski Artista* e traduzido por Boris Schnaiderman. Nas citações manteremos as transcrições de nomes feitas por Schnaiderman (N. do T.).

zombarias, tanto mais que com os outros capítulos (os mais importantes) ele perde todo o seu suco. Você compreende o que é, em música, uma *passagem*. O mesmo ocorre no caso presente. No primeiro capítulo parece que há tagarelice; mas de repente essa tagarelice culmina numa inesperada catástrofe nos dois últimos capítulos.

Aqui Dostoiévski revela grande sutileza, ao transportar para o plano da composição literária a lei da passagem musical de um tom a outro. A novela é construída na base do contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu suplicador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-próprio ferido e irritado. E isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. ‘Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição’ – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka.”<sup>1</sup>

Trata-se de observações muito precisas e sutis de Grossman acerca da natureza musical da composição em Dostoiévski. Ao transpor da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética a tese de Glinka segundo a qual tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que, para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos.

Assim Grossman conclui as observações por nós citadas:

“Era esta a manifestação da lei de ‘não sei que outra narrativa’ descoberta pelo romancista, uma lei trágica e terrível, que irrompia a partir da descrição-relatório da existência real. De acordo com a sua poética, esses dois argumentos podem ser completados com outros, o que não raro cria a conhecida multiplicidade de planos dos romances de Dostoiévski. Mas o princípio da elucidação bilate-

1 Leonid Grossman. *Dostoiévski Artista*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p. 32-34.

ral do tema principal mantém-se dominante. Relaciona-se com ele o fenômeno, mais de uma vez estudado, do aparecimento na obra de Dostoiévski de 'sósias', que exercem, nas suas concepções, função importante não só quanto às ideias e à psicologia, mas também quanto à composição."<sup>1</sup>

São essas as valiosas observações de L. Grossman. Para nós elas constituem interesse especial porque Grossman, diferentemente de outros críticos, enfoca a polifonia de Dostoiévski sob o aspecto da composição. Ele está interessado não tanto na multiplicidade de vozes *ideológicas* dos romances de Dostoiévski quanto na aplicação propriamente composicional do contraponto, que liga as várias novelas inseridas no romance, as diversas fábulas e os diversos planos.

\*

É essa a interpretação do romance polifônico de Dostoiévski na crítica literária que, em linhas gerais, abordou os problemas da sua poética. A maioria dos ensaios críticos e históricos dedicados a ele até hoje ignora a originalidade da sua forma artística e procura essa originalidade no conteúdo, nos temas, nas ideias e imagens isoladas tiradas de romances, que só podem ser apreciadas do ponto de vista do conteúdo real desses romances. Ocorre, porém, que nesse caso o próprio conteúdo sai fatalmente empobrecido, perdendo-se nele o mais essencial, o *novo* percebido por Dostoiévski. Sem entender a nova forma de visão, é impossível entender corretamente aquilo que pela primeira vez foi percebido e descoberto na vida com o auxílio dessa forma. Entendida corretamente, a forma artística não formaliza um conteúdo já encontrado e acabado, mas permite, pela primeira vez, percebê-lo e encontrá-lo.

Aquilo que no romance europeu e russo anterior a Dostoiévski era o todo definitivo – o mundo monológico uno da consciência do autor, – no romance de Dostoiévski se torna parte, elemento do todo; aquilo que era toda a realidade torna-se aqui um aspecto da realidade; aquilo que ligava o todo – a série do enredo e da pragmática e o estilo e tom pessoal – torna-se aqui momento subordinado. Surgem novos princípios de combinação artística dos elementos e da construção do todo, surge, metaforicamente falando, o contraponto romanesco.

1 Leonid Grossman. *Op. cit.*, p. 34.

Mas a consciência dos críticos e estudiosos continua até hoje escravizada pela ideologia dos heróis de Dostoiévski. A vontade artística do escritor não é objeto de uma nítida tomada de consciência teórica. Parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo. Amiúde não percebe sequer os contornos confusos do todo; o ouvido não capta, de maneira nenhuma, os princípios artísticos da combinação de vozes. Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas todos a interpretam como *uma* palavra, *uma* voz, *uma* ênfase, e nisso reside justamente um erro fundamental. A unidade do romance polifônico, que transcende a palavra, a voz e a ênfase, permanece oculta.