

O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo / *The gifted underground's meeting between Bakhtin and Dostoevsky*

Beth Brait*
Irene Machado**

RESUMO

O objetivo deste trabalho é discutir a importância da novela *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, no conjunto da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de M. M. Bakhtin. Espera-se, com isso, compreender os procedimentos artísticos aí destacados e as consequências para a concepção da polifonia, do gênero romance polifônico e de outros importantes conceitos cujas ressonâncias extrapolam os estudos do discurso artístico, alcançando a receptividade em reflexões sobre a linguagem em geral. Esse é o caso do discurso com evasivas, com qual o homem do subsolo interage, ao mesmo tempo em que luta contra todos os discursos que possam dizer sobre si a última palavra. PALAVRAS-CHAVE: *Memórias do subsolo*; Polêmica velada; Evasivas; Silêncio; Palavra alheia

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to discuss the importance of F. Dostoevsky's novel Notes from the Underground to M.M. Bakhtin's Problems of Dostoevsky's Poetics. We hope to understand not only the artistic devices highlighted in the novel but also the consequences to the conception of polyphony and the polyphonic novel genre, and to other important concepts whose resonance goes beyond the study of the literary discourse, reaching language studies in general. This is the case of the evasiveness in speech with which the underground man interacts while fighting against all the discourses which would have the last word on him.

KEYWORDS: Notes of Underground; Hidden polemic; Word with a loophole; Silence; Otherness word

*Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; pesquisadora do CNPq; bbrait@uol.com.br

**Professora da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, São Paulo, Brasil; pesquisadora do CNPq; irenemac@uol.com.br

Mikhail Bakhtin mostrou admiravelmente como toda novela [*Memórias do subsolo*] ficou estruturada sobre uma confissão que se constrói na expectativa da palavra do outro.
Boris Schnaiderman

A teoria da música ajudou também os estudiosos de Dostoiévski a compreender a estrutura complexa de sua epopeia.
Leonid Grossman

Considerações iniciais

Os leitores de *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail M. Bakhtin, sabem que é impossível compreender esse trabalho do pensador russo sem ter lido detidamente a obra de Dostoiévski. Embora essa afirmação possa parecer óbvia, na medida em que qualquer estudo a respeito de um autor implica a leitura de sua produção, muitas vezes a tentativa de compreensão e aplicação de um determinado conceito, caso de *polifonia*, por exemplo, leva algumas pessoas a ignorarem o fato de que a reflexão teórica advém, nos trabalhos de Bakhtin, de aspectos oferecidos pela natureza dos textos-fonte e não de uma arquitetura conceitual prévia, abstrata, pronta para ser aplicada. *Problemas da poética de Dostoiévski* não constitui exceção. Ao contrário: cada passo, cada comentário, cada descoberta pauta-se pela leitura detalhada e singular dos contos, romances e novelas do autor de *Crime e castigo*, fazendo emergir uma série de conceitos fundamentais para a compreensão da rica literatura de Dostoiévski, das especificidades de cada uma de suas obras e, ao mesmo tempo, da maneira como o grande escritor faz convergir arte e vida ou, mais precisamente, homem, linguagem, ideologia.

Se a partir dessa leitura muitos conceitos extrapolam a linguagem literária para surpreender a linguagem cotidiana e formas de estudar ambas, isso se deve, sem dúvida, à maneira como o leitor privilegiado vai abrindo espaços para outros leitores adentrarem o universo de Dostoiévski, o mundo da linguagem e suas articulações com a realidade. Para comprovar essa afirmação, e convidar estudiosos da linguagem em geral, e do pensamento bakhtiniano em particular, a se defrontarem com o produtivo diálogo Bakhtin/Dostoiévski, este artigo, tramado a quatro mãos, tem por objetivo focalizar, por

um lado, os momentos em que o romance/novela *Memórias do subsolo*¹ assume a condição de protagonista da aventura empreendida por Bakhtin em busca do *gênero romance polifônico* e, por outro, a partir da riqueza e da expressividade da novela e das sugestões da leitura bakhtiniana, alçar voo em direção ao *discurso sincopado nas evasivas de um homem mau* ou como se dão *as ressonâncias do silêncio na interação*.

Memórias do subsolo (novela escrita entre janeiro e maio de 1864), que se desdobra em duas partes - “O subsolo” e “A propósito da neve molhada” -, é a segunda das três novelas que antecedem os grandes romances de Dostoiévski. Sucede, pois, à composição de *Notas de inverno sobre impressões de verão* (inverno 1862-1863) e é seguida por *O crocodilo* (outubro de 1864), conforme esclarecimentos do tradutor Boris Schnaiderman (1992; 2000). Ainda que o personagem da novela relate suas memórias de seu cantinho em São Petersburgo, as *Memórias do subsolo* foram escritas em Moscou, no período em que Dostoiévski acompanhava os últimos momentos da vida de sua primeira mulher (Schnaiderman, 2000, p.7). A sobreposição de espaços, ou melhor, a ideia de que São Petersburgo é um espaço de memória no momento da escritura do texto é apenas um dado curioso sobre a composição de uma novela marcada por silêncios e ausências. Afinal, é num espaço *in absentia*, de ausência e de silêncio, que emerge a confissão do homem do subsolo.

1 Memórias do subsolo no conjunto de Problemas da poética de Dostoiévski

Em vários capítulos de *Problemas da poética de Dostoiévski*, e a propósito de importantes questões ligadas ao discurso dostoiévskiano e ao gênero romance polifônico, Bakhtin volta-se para *Memórias do subsolo*, contrastando-a com outras narrativas e nela pontuando aspectos que desvendam a escritura de seu autor e muito contribuem para a compreensão do funcionamento do discurso literário e, também, do não literário.

¹ *Zapiski Iz Podpólia* foi traduzida por Boris Schnaiderman como *Memórias do subsolo* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1962; São Paulo: Paulicéia, 1992; São Paulo: Editora 34, 2000). *Subsolo (podpolio)* remete ao espaço subterrâneo (*Notes of Underground*, conforme a versão inglesa) da clandestinidade e consequente alienação do mundo, o que não quer dizer sem consciência. Este é um espaço de silêncio: fora do ruído da cidade, das vozes impedidas de falar, que reverberam na mente e constroem a consciência, o diálogo é possível.

No final do capítulo intitulado O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária (BAKHTIN, 2008, p. 3-51.) aparece a primeira referência a *Memórias do subsolo*. Ao recuperar as reflexões que Leonid Grossman desenvolve em sua obra *Dostoiévski artista*, mais especificamente em *As leis da composição*², Bakhtin afirma:

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 (BAKHTIN, 2008, p.48).

Essa citação menciona dois dos aspectos de interesse deste artigo: a reafirmação de que os conceitos teóricos vão sendo constituídos a partir de características das obras analisadas, por um lado, e, por outro, a maneira nevrálgica com que a música participa da composição das obras de Dostoiévski, provocando a discussão bakhtiniana em torno da *polifonia*. Neste caso específico, trata-se do *princípio composicional* em que *narrativas se cruzam e se completam* pelo princípio da *polifonia*. Considerando que polifonia é um conceito fundamental para a compreensão da obra de Dostoiévski e do pensamento bakhtiniano, esse é sem dúvida um momento a ser pontuado como inaugural. A partir do trecho destacado acima, Bakhtin cita outro fragmento que lhe interessa e que para o leitor de *PPD* é esclarecedor na medida em que a questão da polifonia musical/literária está explicitada por Leonid Grossman:

O próprio Dostoiévski também apontou esta sequência de composição e de uma feita estabeleceu a analogia entre seu sistema construtivo e a teoria musical das “passagens” ou contraposições [...] 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 [...] Você compreende o que é, em música, uma *passagem*. O mesmo ocorre no caso presente. [...] 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

² GROSSMAN, 1967, p. 30-60.

mesmo tema. Isto 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” (Bakhtin, 2008, p. 48-49).¹

Com base no estudo de Grossman, Bakhtin reitera o princípio da transposição da linguagem da teoria musical para a linguagem literária, afirmando, na esteira do compositor russo Mikhail Ivanovich Glinka (1804 - 1857), considerado pai da música erudita russa, que para Dostoiévski *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*, e que o contraponto na música pode ser entendido como variedade musical das *relações dialógicas*. Também inclui nessas reflexões a multiplicidade de planos nos romances de Dostoiévski, o fenômeno dos “sósias” e as importantes funções desempenhadas por esses aspectos no que se refere às ideias, à psicologia e à composição artística do autor russo.

No segundo capítulo de *PPD*, A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski, ao discorrer sobre a maneira como a *autoconsciência da personagem* e, especialmente, do “homem do subsolo” funciona na obra de Dostoiévski, Bakhtin traz novamente para a discussão o herói de *Memórias do subsolo*:

Acerca do herói de *Memórias do subsolo* não podemos dizer literalmente nada que ele já não saiba: sua tipicidade para o seu tempo e seu círculo social, a racional definição psicológica e até psicopatológica da interioridade, a categoria caracterológica de sua consciência, seu caráter cômico e trágico, todas as possíveis definições morais de sua personalidade, etc. (2008, p. 58).

Essa discussão implica importantes aspectos ligados às particularidades da construção da personagem em Dostoiévski. As especificidades do “homem do subsolo”, sua maneira de relacionar-se com o *outro* e o fato de que ele se constrói a partir da *palavra*, ou seja, de sua palavra sobre si mesmo e sobre o seu mundo, ajudam a compreender o caminho desenvolvido por Bakhtin para explicitar nuances da polifonia constitutiva das narrativas dostoiévskianas e do *herói ideólogo* do qual o protagonista de *Memórias do subsolo* é considerado o primeiro representante.

¹ Os trechos correspondem a GROSSMAN, 1967, p. 32-33.

O que o “homem do subsolo” mais pensa é no que os outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada ideia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa. [...] Ele [Dostoiévski] não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo. (p. 59 -60).

A importante reflexão sobre o herói ideólogo, sobre a autoconsciência, sobre a relação entre personagem e ideia, discurso confessional e discurso sobre o mundo, vai ser desenvolvida no capítulo “A ideia em Dostoiévski” (BAKHTIN, 2008, p. 87-114). Embora a referência a *Memórias do subsolo* seja breve, ela é fundamental para a compreensão da forma como personagem/ideia/ideologia/valores se articulam nas narrativas dostoiévskianas. Bakhtin retoma o homem do subsolo e seu discurso, definindo-o, de imediato, como um ideólogo:

O “homem do subsolo” já é um ideólogo [...] Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo. A ideia ajuda a autoconsciência a afirmar a sua soberania no universo artístico de Dostoiévski e triunfar sobre qualquer imagem neutra rígida e estável (p. 87-88).

Também no capítulo Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski (BAKHTIN, 2008, p. 115-206), *Memórias do subsolo* é motivo de destaque. Dessa vez, dois são os aspectos assinalados. Por um lado, os traços da menipeia nela observados possibilitam a Bakhtin inseri-la nas tradições incorporadas e modificadas por Dostoiévski na constituição do *gênero romance polifônico*. Por outro, ela é apresentada como narrativa antecipadora de temas e ideias presentes em obras posteriores do autor. Depois de caracterizar a menipeia e os gêneros cognatos, considerando que se estendem a toda obra de Dostoiévski, Bakhtin realiza a análise de algumas obras, dentre elas dois contos tardios - *Bobók* (1873) e *Sonho de um homem ridículo* (1877) –, afirmando que em várias outras obras, caso de *Memórias do subsolo* e *Uma criatura dócil*, “manifestam-se variantes da mesma essência do gênero, mais livres e mais distantes dos protótipos antigos” (2008, p.157).

Em *Memórias do subsolo* encontramos outros traços já conhecidos da menipeia: agudas síncries dialógicas, familiarização e profanação, naturalismo de submundo, etc. Essa obra ainda se caracteriza por uma excepcional capacidade ideológica: quase todos os temas e ideias da obra posterior de Dostoiévski já estão esboçados aqui em forma simplificada patente. No capítulo seguinte examinaremos detidamente o seu estilo literário (2008, p.178).

É, entretanto, no capítulo O discurso em Dostoiévski (p. 207-310), mais precisamente no item 2, O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski, que Bakhtin passa à leitura minuciosa de *Memórias do subsolo*, logo depois de ter analisado de maneira exemplar *O duplo* (1846), texto considerado por ele como “a primeira confissão dramatizada na obra de Dostoiévski” (2008, p. 247, grifos do autor). Se em *O duplo*, e de forma particular na leitura feita por Bakhtin, o leitor se defronta com o conceito de *alteridade constitutiva*, de *outro*, no sentido dialógico conferido a essa dimensão constitutiva da linguagem no embate com a vida, na análise de *Memórias do subsolo* poderá constatar um conjunto precioso de conceitos, também articulados com *alteridade constitutiva*, essenciais para a compreensão de Dostoiévski e de uma análise dialógica do discurso. Destacam-se, nesse conjunto, as características singularizadas da narração em primeira pessoa, o diálogo interior, a influência da palavra antecipada do outro, a polêmica velada e a aberta, as mudanças de tom, a quebra de acento, a mirada em torno e as evasivas. Embora todos esses elementos sejam fundamentais no que se refere à composição artística de Dostoiévski e à trama que Bakhtin vai urdindo em direção ao gênero romance polifônico, essa última característica – evasivas – tem função excepcional na compreensão de *Memórias do subsolo* e será objeto de um item específico deste artigo.

O ponto de partida da análise bakhtiniana são as particularidades do discurso em primeira pessoa (*Ich-Erzählung*) e do tom confessional marcado pelo intenso diálogo interior que oscila entre dois extremos de sentimentos: de raiva e de compaixão – sobre si mesmo e sobre os outros. O *gradiente* discursivo do homem do subsolo não apenas marca as “bruscas guinadas dialógicas” de seu discurso, como também faz emergir a “polêmica interna velada” com o seu suposto interlocutor (BAKHTIN, 2008, p. 263-264), como se pode ler neste depoimento da primeira parte da novela.

Mas sabeis, senhores, em que consistia o ponto principal de minha raiva? O caso todo, a maior ignonímia, consistia justamente em que, a

todo momento, mesmo no instante do meu mais intenso rancor, eu tinha consciência, e de modo vergonhoso, de que não era uma pessoa má, nem mesmo enraivecida; que apenas assustava passarinhos em vão e me divertia com isso. Minha boca espumava, mas, se alguém me trouxesse alguma bonequinha, me desse chazinho com açúcar, é possível que me acalmasse. Ficaria até comovido do fundo da alma, embora, certamente, depois rangesse os dentes para mim mesmo e, de vergonha, sofresse de insônia por alguns meses. É hábito meu ser assim. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 16).

Logo no início da análise bakhtiniana, portanto, ganha corpo a ideia de narrativa confessional, em primeira pessoa, marcada pelo diálogo interior, pela antecipação da palavra do outro, pela polêmica, pelas mudanças de tom. Bakhtin caracteriza a novela como *Ich-Erzählung*, termo que ele já havia definido anteriormente como sendo a narração em primeira pessoa, análoga à narração conduzida pelo narrador e que, às vezes, é determinada pela orientação centrada no discurso do outro, podendo aproximar-se ou fundir-se com o discurso direto do autor (2008, p. 64).

Memórias do subsolo são um *Ich-Erzählung* de tipo confessional. [...] Na confissão do “homem do subsolo”, o que nos impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente [...]. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente tensa desde o começo. [...] O herói começa por um tom um tanto queixoso – “Sou um homem doente” – mas logo se destaca nesse tom: é como se ele se queixasse e precisasse de compaixão, procurasse essa compaixão noutra pessoa, precisasse de outro! É aqui que se dá a brusca guinada dialógica, a típica quebra do acento que caracteriza todo o estilo de *Memórias do subsolo*. (2008, p. 263).

No item anterior, intitulado Tipos de discurso na prosa. O discurso dostoiévskiano, Bakhtin discute as formas de introdução da palavra do outro no discurso, necessariamente “revestida de algo novo, de nossa compreensão e nossa avaliação” (2008, p. 223), aspecto que explicita a dimensão bivocal do discurso. Apresenta, como consequência de suas reflexões, a variedade dessas formas, que podem, segundo ele, estar centradas na fusão de vozes, ou no reforço da voz por meio da aceitação da outra como autorizada ou, ainda, no revestimento da voz do outro com intenções estranhas e hostis. Esse é um momento bastante caro aos estudiosos da

linguagem, na medida em que aí estão pontuados importantes aspectos para a compreensão do *dialogismo*, da questão das *vozes*, das formas e graus de presença do outro num dado discurso e de suas consequências (semânticas, estilísticas, enunciativas, discursivas) para a construção de sentidos na composição artística e na linguagem cotidiana.

Passando à análise do *revestimento da voz do outro com intenções estranhas e hostis*, aspecto essencial na construção artística de *Memórias do subsolo*, apresenta importantes conceitos para o alcance do pensamento bakhtiniano e de sua forma de encarar a linguagem. Dentre os elementos a serem destacados, e que constituem a incorporação polêmica, dialógica, do discurso de outrem num dado discurso, estão: a *polêmica velada na réplica dialógica*, a *polêmica aberta*, as tênues linhas divisórias existentes entre ambas; o *discurso polêmico interno*, isto é, a forma que visa ao discurso hostil do outro; o *dialogismo velado*, que não se confunde com a polêmica velada, dentre outros. Dessa perspectiva cuidadosamente trabalhada em torno do que se poderia entender como formas polêmicas da alteridade/subjectividade discursiva, dialógica, o autor chega a uma longa e detalhada classificação (BAKHTIN, 2008, p. 228-229). Portanto, para o leitor desfrutar a análise de *Memórias do subsolo*, seria importante inteirar-se do item anterior ao detalhamento, em que, trabalhando não somente o discurso literário e Dostoiévski em particular, mas também o discurso cotidiano, Bakhtin organiza teórica e metodologicamente o que ele entende por graus e formas da incorporação da palavra do outro num dado discurso, sublinhando a interação constitutiva com diferentes formas de polêmica.

Essa abordagem, central na análise da linguagem, aí incluída a concepção de dialogismo, vai sendo desvendada na trama narrativa de *Memórias do subsolo*, em sua forma de composição e minúcias estilísticas, como se observa no trecho em destaque.

Nas primeiras palavras da confissão, a polêmica interior com o outro é velada. Mas a palavra do outro está presente de modo invisível, determinando de dentro para fora o estilo do discurso. Contudo, no meio do primeiro parágrafo a polêmica irrompe numa polêmica aberta: a réplica antecipável do outro se insere na narração, é verdade que em forma ainda atenuada. “Não, se não quero me tratar é apenas por uma questão de raiva. Certamente não compreenderéis isto. Ora, eu compreendo” (BAKHTIN, 2008, p. 264).

Polêmica interna velada é uma modalidade discursiva que se desdobra no discurso interior, mas não é vocalizada: parte do exterior, mas ressoa na mente do personagem. O espaço discursivo que emerge na fala do homem do subsolo polemiza com o discurso do outro *in absentia*. Ao projetar em sua voz o discurso do outro, ele elabora uma construção estética consagrada como precipitação³. Trata-se de um procedimento da construção que antecipa o discurso do outro e, ao fazê-lo, promove a ressonância do discurso ausente. Ao antecipar uma possível reação de seu interlocutor ao seu discurso, o homem do subsolo não apenas responde indagações, mas abre para formulações que alimentam a polêmica velada.

Não vos parece que eu, agora, me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?... Estou certo de que é esta a vossa impressão... Pois asseguro-vos que me é indiferente o fato de que assim vos pareça... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 16).

Segundo Bakhtin, o tratamento dado à polêmica em *Memórias do subsolo* é ainda mais complexo do que o que aparece em *O duplo*. Nas páginas finais da análise ele afirma:

A polêmica com o outro a respeito de si mesmo é complexificada em *Memórias do subsolo* pela polêmica com o outro sobre o mundo e a sociedade. Diferentemente de Diévuchkin e Goliádkin, o herói do subsolo é um ideólogo.

No seu discurso ideológico, encontramos facilmente os mesmos fenômenos que encontramos no discurso sobre si mesmo. Suas palavras sobre o universo são veladas e abertamente polêmicas; e polemizam não somente com as outras pessoas, com outras ideologias, mas também com o próprio objeto do seu pensamento – o universo e a sua organização. No discurso sobre o universo também soam para ele como que duas vozes, entre as quais ele não pode encontrar a si próprio e o seu universo, posto que até o universo ele define com evasivas. Assim como o corpo se tornou dissonante aos seus olhos, tornam-se igualmente dissonantes para ele o universo, a natureza, a sociedade. Em cada ideia sobre eles há uma luta entre vozes, apreciações, pontos de vista. Em tudo ele percebe antes de mais nada a *vontade do outro*, que predetermina a sua (BAKHTIN, p.273, grifo do autor).

³ Precipitação é o procedimento estético que marca a construção do conto e que Edgar Allan Poe (1987, p. 110) traduziu como efeito, ou o encaminhamento de ações a partir do epílogo. Entendemos que a precipitação tende para o inacabamento, deixando sempre uma semente de reflexão em seu fechamento.

Para Bakhtin, a precipitação antecipadora da réplica do outro garante o espaço de fala sob controle do homem do subsolo. Tanto a soberania de seu ponto de vista, quanto o temor de uma opinião em contrário tornam-se estratégias de sua autoafirmação:

Nesse caso, o herói do subsolo tem plena consciência de tudo isto e compreende perfeitamente o impasse do círculo pelo qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro, obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira e assim eternamente, e tudo isso sem qualquer avanço (BAKHTIN, 2000, p.266).

Ao criar as respostas do outro, o personagem acaba projetando o espaço da consciência do outro. Nesse sentido, na interação com o contracampo silente, o homem do subsolo se esquivava de um enfrentamento direto. Se, por um lado, cria a consciência do outro a partir de seu próprio olhar, por outro, e à sua revelia, cria um olhar enviesado de sua própria imagem que emerge numa refração de seu próprio discurso.

Atualmente percebo, com toda a timidez, que eu mesmo, em virtude da minha ilimitada vaidade e, por conseguinte, da exigência em relação a mim mesmo, olhava-me com muita frequência, com enfurecida insatisfação que chegava à repugnância e, por isso, atribuía mentalmente a cada um o meu próprio olhar (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 56).

Se tal refração confunde a imagem do personagem, não é de se estranhar que o mesmo procedimento contamine a imagem de seu discurso. O discurso que age por precipitação com o objetivo de silenciar a voz do outro acaba por criar tão somente a evasão. O discurso com evasivas se apresenta como o *mobile* do *continuum* infinito que evoca a visão degradada que o homem do subsolo constrói de si e do mundo.

Variações de tonalidades e de intensidade, conjugadas com as elipses, atrapalham o andamento de uma composição orgânica, comprometendo a cadência da imagem que o próprio homem do subsolo desenha de si. Como observa Bakhtin, o que resta é tão somente aviltamento de sua imagem no outro. Trata-se de sua

...última tentativa desesperada de libertar-se do poder exercido sobre ele pela consciência do outro e abrir em direção a si mesmo o caminho para si mesmo. Por isso ele torna deliberadamente vil seu discurso sobre si mesmo. Procura destruir em si qualquer vontade de parecer herói aos olhos dos outros (e aos próprios) (BAKHTIN, 2008, p. 204).

Ou como o próprio personagem afirma:

Para vós, eu já não sou o herói, que anteriormente quis parecer, mas simplesmente um homem ruinzinho, um *chenapan*. Bem, seja! Estou muito contente porque vos me decifrastes. Senti-vos mal, ouvindo os gemidos ignobeizinhos? Pois que vos sintais mal; agora, vou soltar, em vossa intenção, um garganteio ainda pior... (DOSTOIEVSKI, 2000, p.27).

Outro aspecto fundamental, portanto, na construção da novela é a *réplica antecipada*, mostrada em detalhes, na medida em que, conjuntamente com as diferentes formas de polêmica e com a autoconsciência dialogada, constitui-se como importante recurso para a compreensão da narrativa, de seu ritmo, de seus movimentos, da forma confessional inusitada, permitindo a Bakhtin afirmar que o estilo de *Memórias do subsolo* encontra-se “sob a influência fortíssima e todo-determinante da palavra do outro, que atua veladamente sobre o discurso de dentro para fora, como no início da novela, ou, enquanto réplica antecipada do outro, introduz-se diretamente no tecido” (BAKHTIN, 2008, p.265). A estruturação desse recurso e seus efeitos vão sendo mostrados minuciosamente ao longo da análise, como se pode observar no trecho que segue:

No final do terceiro parágrafo já estamos diante de uma antecipação muito característica da reação do outro: “Não vos parece que eu, agora, me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?... Estou certo de que é essa a vossa impressão... Pois asseguro-vos que me é indiferente o fato de que assim vos pareça...”

No final do parágrafo seguinte encontramos o ataque polêmico [...] O parágrafo que se segue começa diretamente pela antecipação da réplica ao parágrafo seguinte: “Pensais acaso, senhores, que eu queria fazer-vos rir? É um engano. Não sou de modo algum tão alegre como vos parece, ou como vos possa parecer. Aliás, se, irritados com toda esta tagarelice (e eu já sinto que vos irritastes), tiverdes a ideia de me perguntar quem, afinal, sou eu, responder-vos-ei: sou um assessor-colegial”.

O parágrafo seguinte também termina com uma réplica antecipada: “Pensais, sou capaz de jurar, que escrevo tudo isto para causar efeito,

para gracejar sobre os homens de ação, e também por mau gosto; que faço tilintar o sabre, tal como o meu oficial” (BAKHTIN, 2008, p. 264-265)⁴.

Essas oposições dialógicas sem saída, como as define Bakhtin, cujo objetivo por parte do protagonista é “destruir sua própria imagem no outro”, tem grande relevância na obra de Dostoiévski, aparecendo de forma *notória, abstratamente nítida, matemática em Memórias do subsolo*. Entretanto, na medida em que o discurso do “anti-herói” dostoiévskiano, que aliás se define assim perto do final do monólogo” (SCHNAIDERMAN, 2000, p.8) é, ao mesmo tempo, um discurso com *mirada em torno* e um discurso com *evasivas*, a participação de mais esse recurso – evasivas –, inteiramente associado a todos os demais, é decisivo para a compreensão da forma artística da narrativa como um todo. Bakhtin pergunta-se: “O que é, então, essa evasiva da consciência e do discurso?” (2008, p. 269), ao que ele mesmo responde, contemplando o conjunto da obra de Dostoiévski e mais especificamente *Memórias do subsolo*:

A evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso. Se o discurso deixa essa evasiva, isto deve refletir-se fatalmente em sua estrutura. Esse possível “outro” sentido, isto é, a evasiva deixada, acompanha como uma sombra a palavra (BAKHTIN, 2008, p. 269).

Antes de uma discussão mais aprofundada sobre as evasivas, que funcionam em *Memórias do subsolo* como *ressonância do silêncio na interação*, cabe lembrar mais alguns momentos em que essa narrativa é recuperada por Bakhtin. No item “O discurso do herói e o discurso do narrador nos romances de Dostoiévski” (p.274-292), Bakhtin faz várias referências a esse texto, como no seguinte trecho:

A narração do “Adolescente” [1875], sobretudo no começo, é como se novamente nos remetesse a *Memórias do subsolo*: a mesma polêmica velada e aberta com o leitor, as mesmas ressalvas, reticências, a mesma introdução das réplicas antecipáveis, a mesma dialogação de todas as atitudes face a si mesmo e ao outro (2008, p. 286).

⁴ Para acompanhar esse movimento de réplicas antecipadas, conferir Dostoiévski, 2000, p. 15, 16 e 17.

Ou, ainda, no item O diálogo em Dostoiévski (p. 292-310), quando retoma “homem do subsolo” para tecer considerações a respeito do esquema básico do diálogo nesse escritor:

A vida do herói do subsolo é desprovida de qualquer espécie de enredo. A vida no enredo, na qual existem amigos, irmãos, pais, esposas, rivais, mulheres amadas, etc. e na qual ele poderia ser irmão, filho ou marido é por ele vivida apenas em sonho. Em sua vida real não existem essas categorias humanas reais. Por isso os diálogos interiores e exteriores nessa obra são tão abstratos e classicamente precisos que só podem ser comparados com os diálogos de Racine. Aqui a infinitude do diálogo exterior se manifesta com a mesma precisão matemática que a infinitude do diálogo interior. O “outro” real pode entrar no mundo do “homem do subsolo” apenas como o “outro” com o qual ele já vem travando sua polêmica interior desesperada. Qualquer voz real do outro funde-se inevitavelmente com a voz do outro que já soa aos ouvidos do herói. E a palavra real do “outro” é igualmente arrastada para o *perpetuum mobile* como todas as réplicas antecipáveis do outro (BAKHTIN, 2008, p. 294).

2 Ressonância do silêncio na interação: evasivas como procedimento estético

Sob o signo do *perpetuum mobile*, a novela de Dostoiévski problematiza o tema do inacabamento e da finalização tão caras ao princípio dialógico de sua composição. A astúcia discursiva do homem do subsolo elabora o inacabamento em cada passagem da narrativa, imprimindo no texto as marcas daquilo que falta para uma possível completude. Com isso, o silêncio torna-se um princípio fundamental da composição e, como não poderia deixar de ser, o silêncio abre caminho para o movimento contínuo ressonante.

Muitos são os artistas que levaram às últimas consequências a elaboração estética no contracampo do silêncio fazendo deste o grande eixo da criação. Em trabalhos dessa natureza o silêncio, muitas vezes, se torna espaço de ressonância, elaborando procedimentos estético-discursivos que excedem o plano imediato da composição, e criam planos de experiência estética por aproximações. O procedimento estético que Dostoiévski explora com intensidade na novela *Memórias do subsolo* oferece um exemplo radical de uma experiência estética que nasce sob fronteiras. Não muito distante da polifonia, o discurso com evasivas, pronunciado pelo homem do subsolo, aproxima experiências estéticas num raro encontro entre literatura e música. O

texto da novela surge como uma surpreendente representação de discurso sincopado nas evasivas de um homem mau.

Em algumas composições musicais como o *blues* e o samba, o silêncio define o tempo fraco que, embora falte no compasso de uma batida, repercute no tempo forte, produzindo a síncopa. O não-dito do discurso silente produz um discurso sincopado porque reverberante no discurso enunciado. Podemos avançar um pouco mais, lembrando que quando o cinema aprendeu a registrar sons e a reproduzi-los tornou o silêncio o grande desafio da plasticidade de sua composição. Com base na experiência plástica da narrativa cinematográfica é que se espera entender a ressonância do silêncio no discurso com evasivas do homem do subsolo.

Apesar do esquematismo dessas ideias, é possível verificar que o silêncio não só não impede a reverberação como deixa a marca de sua ausência na composição estética, na música, no cinema, na poesia e na literatura. E é na literatura que o silêncio se tornou procedimento da voz que falta ou do discurso sincopado. Se a *Poética* de Aristóteles distinguiu entre a poesia da primeira, da segunda e da terceira voz como lírica, dramática e épica, considerando o contracampo de uma ausência, a *Prosaica* de M. M. Bakhtin conferiu ao não-dito da voz silente o compasso de reverberações, que podem não ser vocalizadas, mas jamais deixam de ecoar no espaço acústico. Este seria o espaço primordial do mundo das interações pelas ideias cujo silêncio marca tão somente o tempo fraco que ressoa no tempo forte de uma enunciação. O discurso sincopado se manifesta no confronto ou na arena ideológica do dito e do não-dito, fruto da projeção de pontos de vista das ideias em interação.

Ainda que nascido no contexto da composição musical, o discurso sincopado representa um procedimento desafiador na estética da composição verbal. Assim como a melodia resulta da produção sonora da voz ou do instrumento, a enunciação das ideias resulta da construção discursiva das interações verbais. O discurso sincopado, em ambos os casos, surge na manifestação de ideias não necessariamente ditas, mas sempre ressonantes num espaço acústico de linguagem. O tempo fraco silente se faz presente no tempo forte e assim ambos se completam como todo de interação.

O diálogo entendido no espaço de interação de ideias ditas e não-ditas e sempre ressonantes no espaço bivocalizado e, portanto, acústico, introduz o viés analítico pelo qual se pode ampliar a compreensão do discurso com evasivas que Bakhtin formulou

como princípio da composição estética a partir de suas análises da obra de Dostoievski e, mais particularmente, na novela *Memórias do subsolo*. O discurso com evasivas é apresentado como construção artística e modelo de mundo em que as enunciações resultam de conflitos de pontos de vista em tensão. Em *Memórias do subsolo* o traço fundamental do tratamento estético do discurso construído com evasivas⁵ resulta do tensionamento da fala do herói que ressoa em direção ao contracampo de um discurso *in absentia* – o silêncio de seu interlocutor ausente. O espaço silente acaba dimensionando o caráter do personagem e seu discurso.

Sem dúvida: evasão significa elipse, ausência marcada. A exemplo da música, particularmente a música negra como o *jazz* e o samba, verifica-se a prevalência de um procedimento estético que se constrói pela elipse. A falta de um tempo fraco cria a síncopa: “ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte” (SODRÉ, 1998, p.11). Ainda que ausente, o tempo fraco ressoa no silêncio e leva ao preenchimento no espaço acústico com a dança. É na reverberação que a síncopa surge como procedimento estético.

O personagem da novela de Dostoievski, evidentemente, não é um *jazz singer* e menos ainda um sambista. No entanto, em sua performance narrativa falta o contraponto do tempo forte, que seria a réplica do discurso do outro. Sua ausência, contudo, preenche no espaço enunciativo um discurso *in absentia*. Do ponto de vista da forma espacial, também se manifesta a falta da própria imagem de si. Ora, um discurso com evasivas não apenas reproduz como endossa a imagem negativa que o herói constrói de si em diferentes níveis da composição. Por isso mesmo, as evasivas ecoam no espaço discursivo aquilo de que nele se ressentia. Se marcou a coerência interna da criação em Dostoiévski, deixou igual marca na estética da obra verbal.

O modelo artístico da novela, inicialmente definido como confissão, assume outra configuração ao ser observado a partir da articulação do discurso com evasivas. Como revela Bakhtin, “A evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso” (BAKHTIN, 2008, p. 269), deixando em aberto as possibilidades de conclusão de sua imagem. Nesse

⁵ Evasão é o termo em língua portuguesa que designa um procedimento da linguagem, traduzindo a expressão russa *slovo s lazeikoi* (de *lazeuka*, escapatória) que em inglês foi traduzida por *loophole*. Ver *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Bakhtin 1984); *Author and Hero in Aesthetic Activity* (Holquist, Ed., 1990); *The word with a loophole* (Morson & Emerson 1990).

sentido, tudo aquilo que enuncia “é apenas a penúltima palavra e coloca depois de si somente um ponto condicional, não um ponto final” (idem).

A falta da última palavra (ou mesmo do ponto final) que encerre o *continuum* das provocações polêmicas oferece uma singular construção do inacabamento que o sabemos fundamental ao modelo artístico criado por Dostoiévski. Trata-se do processo de ficcionalização da própria conclusão, que deixa em aberto o raciocínio. Com isso, no entender de Bakhtin,

A evasiva [ressalva] cria um tipo especial de última palavra fictícia sobre si mesma, mas com tom aberto, que fita obsessivamente os olhos do outro e exige do outro um desmentido sincero. [...] A evasiva torna instável todas as autodefinições das personagens, o discurso destas não se fixa em seu sentido mas a cada instante, à semelhança de um camaleão, está pronto para mudar a cor e seu último sentido (BAKHTIN, 2008, p. 271).

Como consequência, o discurso com evasivas preserva a atitude ambígua do herói e de sua visão destorcida, até mesmo para si, como se pode concluir a partir das palavras de Bakhtin:

O herói não sabe de quem é a opinião, de quem é a afirmação, enfim, seu juízo definitivo: não sabe se é a sua própria opinião, arrependida e condenatória, ou, ao contrário, a opinião do outro por ele desejada e forçada, que o aceita e o absolve (BAKHTIN, 2008, p. 271).

Aquilo que Dostoiévski elabora esteticamente e que Bakhtin sistematiza do ponto de vista do discurso com evasivas é redimensionado no estudo da estética da relação entre autor e personagem na obra verbal (BAKHTIN, 1990). Nele, o processo interativo foi desmembrado no contexto da forma das relações espaciais onde o campo visual discursivo resulta da construção projetada no contracampo do excedente de visão. Nesse caso, o silêncio que ocupa o campo do não-dito não pode jamais ser ignorado. Como excedente de um campo de visualidade, o não-dito forma o campo da extraposição. Trata-se de um discurso igualmente *in absentia* do qual também não se sabe qual será a última palavra.

No capítulo sobre o discurso com evasivas (*The word with a loophole*), Gary Saul Morson & Caryl Emerson tomam a concepção *slovo s lazeikoi* como expressão teórica desta intrigante categoria conceitual de Bakhtin. Nele o discurso com evasivas

aparece como o ato que antecede e prepara o caminho para a emergência do próprio discurso (MORSON & EMERSON, 1990, p. 160). Se, por um lado, há um direcionamento para o outro, por outro, há um movimento em direção à própria consciência.

Retomando a construção da novela *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, em suas partes, interrogamos em que medida a segunda parte da narrativa do herói do subsolo sobre o seu passado – marcado com os conflitos com seu superior, com seus colegas e com Lisa – não representaria a preparação para o discurso que seria pronunciado vinte anos depois. É na segunda parte da novela – quando ele é jovem e, portanto, não manifesta nenhuma doença que pudesse ser responsável pelo seu mau-humor, quando nem mesmo o fígado reage aos excessos da bebida, – que ele se afirma e se reconhece em sua maldade. Não sem motivo, quando chega ao final da narrativa, apenas reconstitui os termos do início da novela.

Início: Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 65).

Final: Aliás, ainda não terminam aqui as “memórias” deste paradoxalista. Ele não se conteve e as continuou. Mas parece-nos que se pode fazer um ponto final aqui mesmo (idem, p. 147).

Coerente com o modelo artístico de mundo que ensaia as articulações fundamentais do gênero romance polifônico, o discurso com evasivas, marcado pelo ressoar de ausências e confrontos, abre para reafirmar experiências. De um lado, temos o homem do subsolo figurando como ideólogo de um discurso carregado de ambiguidades. Por outro, temos a construção de ideologemas enriquecidos por embates éticos e estéticos (lembrar, sobretudo, da imagem negativa de si mesmo). Como síntese, encontramos as refrações de pontos de vista que excedem os campos limitados e, do subsolo, alcançam algo que lhe escapa aos olhos do corpo, mas ressoa no espaço da mente.

O problema estético advindo de tal modelo de composição artística, afinal, evidencia a coerência da representação das ideias que Bakhtin concebeu como experimentação do homem no homem. Em Dostoiévski, o modelo aparece como

representação da consciência: “nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 2008, p. 54).

Considerações finais

A experimentação do homem no homem transcende o procedimento estético e alcança a existência, contra a qual o inacabamento encontra, afinal, o compasso da vida.

Se afirmamos na abertura deste trabalho que a poética de Dostoiévski, tal como foi formulada por Bakhtin, se constrói segundo as articulações internas da composição da arte com a vida, não é de se estranhar que a novela *Memórias do subsolo* tenha sido tomada como modelo radical do *gênero romance polifônico*. Enquanto o ensaísta L. Grossman e o músico Glinka afirmam o vínculo do sistema construtivo de Dostoiévski com a contrapontística musical, Bakhtin avança ao mostrar como o discurso com evasivas, construído na passagem do dito e do não-dito, faz do compasso que falta um elemento estrutural que pode ser lido no tensionamento da narrativa do homem do subsolo. O contraste de vozes do discurso polifônico não é observado apenas do ponto de vista do que se ouve ou enuncia, mas, igualmente, da ressonância do que falta na distinção. O discurso sincopado não apenas deixa o discurso tensionado pelos tempos fortes, mas torna impossível o ponto final, como observa Bakhtin. A conclusão da imagem fica em aberto e as memórias se dispersam na incompletude. Focalizadas a partir do final, a narrativa do subsolo corrói qualquer enredo em nome das evasivas que possam garantir o movimento do *perpetuum mobile*. Deixar em tensão o pensamento é tarefa primordial do ideólogo no curso da existência (SCHNAIDERMAN, 1994: 242).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: BAKHTIN, M. M. *Art and answerability: early philosophical essays* by M. M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov; translated and notes by Vadim Liapunov; supplement translated by Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990, p. 4-256. [1920-1923].

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

_____. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Trad. B. Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Trad. B. Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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

POE, E. A. A filosofia da composição. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Dostoiévski: a ficção como pensamento. In: Adauto Novaes (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 241-248.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Recebido em 20/09/2011

Aprovado em 19/10/2011