



Um diálogo entre Mikhail Bakhtin e a teoria crítica: um caminho da dialogia e da polifonia à dialética de Dostoiévski

Flávio Ricardo Vassoler

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Rua do Lago, 717, 05508-080. São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: within_emdevir@yahoo.com

RESUMO. Na análise bakhtiniana da poética de Dostoiévski, as vozes dialógicas assumem um papel fundamental. No entanto, Bakhtin (2008) não pôde demonstrar como a dialogia transformaria a obra de Dostoiévski em uma totalidade polifônica integral. Assim, em diálogo com a teoria crítica – em especial, com a *Teoria Estética* de Adorno (2012) –, tentaremos estabelecer um caminho da dialogia e da polifonia para a noção contraditória de totalidade dialética em Dostoiévski.

Palavras-chave: Bakhtin, Dostoiévski, teoria crítica, polifonia, dialética.

A dialogue between Mikhail Bakhtin and critical theory: a path from dialogism and polyphony to Dostoevsky's dialectics

ABSTRACT. In Bakhtin's analysis of Dostoevsky's poetics, dialogic voices assume a fundamental role. However, Bakhtin (2008) could not demonstrate how dialogism would transform Dostoevsky's work into an integral polyphonic totality. Thus, in dialogue with critical theory – especially with Adorno's *Aesthetic Theory* (2012) –, we will try to establish a path from dialogism and polyphony to Dostoevsky's contradictory notion of dialectical totality.

Keywords: Bakhtin, Dostoevsky, critical theory, polyphony, dialectics.

Introdução

É de conhecimento geral dos estudiosos de Dostoiévski que a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin (2008), é reconhecida como um dos mais importantes trabalhos sobre o escritor russo. A dialogia e a polifonia erigidas por Bakhtin são conceitos fundamentais que emanam da poética de Dostoiévski.

A dialogia pode ser entendida como a identidade relacional das personagens, de modo que não haja egos e vozes sem alteridade. As vozes das personagens de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) sempre pressupõem a existência e o contraponto do outro, o que significa que, para Bakhtin (2008), a dialogia está relacionada tanto com a coexistência quanto com a equipolência. A coexistência se refere à nossa condição dialógica e à noção de que, ontologicamente, 'eu' só consigo pensar sobre o mundo porque 'ele' ou 'ela' se comunica, porque a possibilidade de dizer 'eu' pressupõe a 'nossa' existência. A equipolência é o desdobramento da dialogia: como não há um ego sem a existência do outro, a alteridade não é apenas oposta à minha existência como uma diferença e um contraponto,

mas ela é parte de mim mesmo, o que implica uma existência equipolente e ética das vozes para suas identidades relacionais.

O concerto de vozes dialógicas leva Bakhtin (2008) à procura da totalidade polifônica de Dostoiévski. Mas as noções de coexistência e equipolência derivadas da dialogia implicam uma liberdade relativa e inusitada para as personagens. A liberdade das personagens é relativa e não absoluta, uma vez que Bakhtin (2008) está lidando com as noções de totalidade poética e plano autoral. A liberdade relativa permite que as partes contradigam o todo, como se as vozes pudessem até mesmo falar contra o autor. Mas, como Bakhtin (2008) considera a noção de plano autoral um aspecto fundamental da poética de Dostoiévski, como poderia a liberdade dialógica, relativa e potencialmente centrífuga das personagens, coexistir com o plano autoral aglutinador e centrípeto sem impedir/inviabilizar estilhaçar a possibilidade de uma totalidade poética, isto é, sem trazer a contradição para o seio do sistema polifônico?

A aceitação do teor de verdade das análises de Bakhtin (2008) é deveras merecida, já que a noção de dialogia de fato ilumina as obras de Dostoiévski.

No entanto, a aceitação universal da dialogia e da polifonia como conceitos centrais da poética do escritor tende a obscurecer algumas dimensões de sua arte, uma vez que Bakhtin (2008), com grande honestidade intelectual, reconhece que *Problemas da poética de Dostoiévski*

[...] não tem a pretensão de atingir a plenitude na abordagem dos problemas levantados, sobretudo questões complexas como o problema do romance polifônico 'integral' (Bakhtin, 2008, p. 2, grifo nosso).

Assim, a ideia central deste artigo é estabelecer um diálogo entre Bakhtin e a teoria crítica como um caminho a conduzir da dialogia e da polifonia à dialética de Dostoiévski. Admite-se que tal percurso de análise não seja muito comum entre os estudiosos do escritor russo, uma vez que György Lukács (2000), Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) não são leitores comumente associados à fortuna crítica de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) mas o propósito deste artigo é estabelecer que a dialética e o movimento da contradição podem iluminar alguns problemas e aporias que se encontram no âmago da dialogia e da polifonia de Bakhtin (2008), de modo que se possa compreender melhor a poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008).

Apesar dos muitos avanços de Bakhtin (2008) em sua tentativa de estabelecer a dialogia como base de uma totalidade polifônica, se quisermos estabelecer a trajetória que poderá guiar as aporias das vozes dialógicas à totalidade como concerto polifônico, o universo epistemológico e ideológico de Bakhtin (2008) não nos poderá ajudar. Procuraremos desenvolver esta análise cujas contradições Bakhtin (2008) não pôde expressar, mas cujo caminho o crítico russo talvez não tenha percorrido por causa do contexto repressivo da União Soviética e da distância prudente que ele precisou manter em relação à dialética e ao movimento da contradição, chaves que a teoria crítica nos fornece para superar as aporias da poética polifônica de Dostoiévski (Bakhtin, 2008).

O caminho através das aporias dialógico-polifônicas

A partir de agora, revisaremos a dialogia e a polifonia a fim de descobrir seus potenciais e limites para explicar a poética de Dostoiévski. Começamos com a configuração dialógica da personagem. De acordo com Bakhtin (2008), dialogia pressupõe equipolência.

Uma poética dialógica deve conseguir identificar e estruturar as relações entre os pontos de vista do autor em relação a suas personagens, das personagens em relação ao autor e todos esses

pontos de vista uns em relação aos outros (Holquist, 1990, p. 162).

Bakhtin (2008) elenca uma miríade de exemplos extraídos das obras dostoiévskianas para demonstrar como a voz narrativa não apenas se estrutura em função do outro, mas, em sua própria articulação, já pressupõe a alteridade como réplica e, no limite, altercação. Assim, o homem do subsolo (*Memórias do subsolo*— Dostoiévski (2000)) sempre se dirige a leitores pressupostos, que ora são desprezados e (quase) preteridos, ora fazem com que o narrador-personagem quase se ajoelhe diante da onipresença alheia. Eis um fragmento-síntese da dubiedade identitária do homem do subsolo:

Tenho, por exemplo, um terrível amor-próprio. Sou desconfiado e me ofendo com facilidade, como um corcunda ou um anão, mas, realmente, tive momentos tais que, se me acontecesse receber um bofetão, talvez até me alegrasse com o fato. [...] Eu vos inquieto, faço-vos mal ao coração, não deixo ninguém dormir. Pois não durmais, senti vós também que estou com dor de dentes. Para vós, eu já não sou o herói, que anteriormente quis parecer, mas simplesmente um homem ruinzinho (Dostoiévski, 2000, p. 20; 27).

Personagem paradigmática, o homem do subsolo congrega em seu devir a voz do eu-outro em sua própria trajetória relacional.

O problema com a dialogia começa, assim o vemos, com uma importante contradição: como o diálogo equipolente é essencial para a constituição das personagens, ele não pode ser contingente na poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008). Uma vez que Bakhtin (2008) quer estabelecer a coexistência do plano autoral – a noção de totalidade – com as vozes dialógicas a partir de suas próprias perspectivas, o homem do subsolo não é apenas uma criatura de Dostoiévski (2000). A voz do autor pode colidir com e ser contradita pelas próprias vozes e ideias de suas personagens. As personagens não são apenas partes da totalidade sistêmica, já que elas também adquirem uma liberdade relativa diante do todo ao qual pertencem:

A impressionante independência interior das personagens dostoiévskianas [...]. 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. Isto, 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 (Bakhtin, 2008, p. 12).

Dois aspectos contraditórios entre si despontam na colocação bakhtiniana: a liberdade relativa das personagens e sua relação com o ‘plano rigoroso e calculado do todo’, plano que nos leva à instância autoral que pode ser contradita pelas vozes das personagens. A colisão entre as partes dialógicas é algo recorrente na poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008). Sendo assim, como conciliar a tensão das partes com o plano autoral sem estilhaçar a totalidade em face da liberdade relativa das personagens que contradiz a poética como um todo? O que impediria essas personagens, relativamente autônomas, de constituir universos monadológicos e centrífugos? Como se articulariam com o universo total das obras essas constelações particulares de personagens?

A nosso ver, para que a dialogia e a polifonia bakhtinianas consigam superar suas aporias, é essencial deixar de lado seus pressupostos epistemológicos e ideológicos, uma vez que a completude hierárquica e sistêmica não poderia estar mais distante da perspectiva bakhtiniana de conceber a liberdade relativa e centrífuga das personagens em face de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) como base para uma nova forma literária. ‘Pressupor’ uma nova totalidade polifônica sem realizá-la teórica e analiticamente não é equivalente a estabelecer a dinâmica real da poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008). De qualquer forma, Bakhtin (2008) não estava sozinho ao entrever as aporias da tentativa poética de configurar uma totalidade. A *Teoria do romance*, de Lukács (2000), envolve-se com os problemas epocais e percebe que a forma não consegue configurar uma totalidade sem se enredar nas aporias históricas:

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas; eis por que elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, [...] introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo. [...] A forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo do transcendental. [...] Com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte. [...] Uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade (Lukács, 2000, p. 36-38; 52; 54).

Bakhtin (2008) e Lukács (2000) constatarem a possibilidade (momentânea) de unidade para a

constituição do todo formal. No mundo moderno e fragmentado, o sujeito apenas alcança uma unidade contingente. O colapso histórico do mundo objetivo – algo que Dostoiévski (Bakhtin, 2008) interpretaria como uma interpenetração envolvendo a morte de Deus, o relativismo ético e o individualismo capitalista – significa a impossibilidade de uma nova totalidade a partir de uma perspectiva subjetiva e fragmentada, ou, para usarmos as noções de Bakhtin (2008), a impossibilidade de criar uma nova totalidade a partir da voz particular de uma personagem. Assim, a articulação da personagem dialógica com o concerto polifônico permanece contraditória. Se Bakhtin (2008) considera Dostoiévski o fundador de um novo gênero, é preciso demonstrar ‘como’ a polifonia articula as vozes das personagens de maneira que a expressão do fragmento não corresponda à sua subsunção com vistas à constituição do todo hierárquico. ‘Como’ Bakhtin (2008) poderia superar tal contradição, de maneira que o sistema polifônico viesse a fundar uma nova totalidade ‘integral’?

Bakhtin (2008) apresenta os procedimentos que muitos estudiosos de Dostoiévski utilizam para (tentar) superar a dissonância fundamental do concerto polifônico: eles isolam uma voz com suas respectivas ideias e tentam provar que uma abordagem particular pode sintetizar as obras de Dostoiévski. É assim que nos deparamos com esquerdistas, niilistas, eslavófilos, cristãos, ortodoxos, cristãos ortodoxos, ultranacionalistas, etc. a advogar que o ‘conteúdo’ específico de suas vozes sintetiza a totalidade da forma dostoiévskiana. Assim, basta isolar uma determinada tendência como voz hegemônica e submeter toda a miríade restante de ideias ao crivo da ideologia dominante. Se Dostoiévski (Bakhtin, 2008) não fosse o escritor cujas aporias dialógicas movem a totalidade poética através de suas contradições, conforme tentaremos demonstrar, os problemas de Bakhtin (2008) já estariam resolvidos. Ocorre que a honestidade intelectual o impede de apreender Dostoiévski (2008) como o fundador da polifonia a partir da velha noção de sistema monológico. Seria necessário, então, abrir mão da sistemática configurada *a priori* para se embrenhar em meio à logicidade distinta do material dostoiévskiano.

Para críticos vinculados a uma nuance ideológica determinada em Dostoiévski (Bakhtin, 2008), é possível ‘estancar o movimento’ dostoiévskiano para dizer, por exemplo, que o amoralismo homicida de Raskólnikov (*Crime e castigo* (Dostoiévski, 2001)) configuraria o núcleo das tensões. Essa concepção subordina as vozes contrapostas a essa ideia, de

maneira que o diálogo é sustado em função de determinada posição. Segundo Bakhtin (2008), tais críticos não percebem que as vozes se configuram como teses à espera da antítese recíproca. Assim, ao niilismo de Raskólnikov se contrapõe a abnegação cristã de Sônia, a ex-prostituta que acompanhará Raskólnikov à Sibéria para ajudá-lo a expiar suas faltas em busca da completa regeneração. Sônia, por sua vez, não seria a síntese absoluta que estancaria o devir em Dostoiévski. A nova síntese se apresenta como uma nova tese a ser denegada por uma antítese subsequente. Se cruzarmos as fronteiras das obras, a voz de Sônia se ouvirá replicada por Hippolit (*O idiota* – (Dostoiévski, 2002)), o jovem que se vê emparedado ao descobrir que a tuberculose não lhe deixará mais de três semanas de vida. O que Sônia poderia fazer diante da doença que coage Hippolit a assistir ao próprio naufrágio?

Se eu tivesse o poder de não nascer, certamente não aceitaria a existência nessas condições escarnecedoras. Mas eu ainda tenho o poder de morrer, ainda que eu entregue o que já foi composto. [...] Nós humilhamos demasiadamente a providência, atribuindo-lhe os nossos conceitos, movidos pelo despeito de não podermos compreendê-la. Porém, se ademais é impossível compreendê-la, então também é difícil responder por aquilo que não é dado ao homem compreender (Dostoiévski, 2002, p. 465-466).

Se continuarmos a acompanhar o movimento de teses e antíteses em entrechoque, Hippolit será consolado por Míchkin, a fusão dostoiévskiana de Cristo e Dom Quixote, até que a bondade de ‘o idiota’ se depare com Nikólai Stavróguin (*Os demônios* (Dostoiévski, 2004)), revolucionário niilista e pedófilo que, no ápice do regozijo pela ruptura com a norma, recebe o seguinte conselho do clérigo Tíkhon:

O desejo de martírio e autossacrifício apodera-se do senhor; domine também esse desejo, desista desses folhetos [revolucionários] e de sua intenção e assim vencerá tudo. Desvele seu orgulho e seu demônio! Acabará triunfando, atingirá a liberdade... (Dostoiévski, 2004, p. 685-686).

Segundo o clérigo Tíkhon, a liberdade redimiria Stavróguin se ele se entregasse ao monastério.

A sequência vertiginosa e contraditória de teses e antíteses só para por aqui para tentarmos articular o sentido das contraposições. Queremos uma visão panorâmica em relação à poética de Dostoiévski para estabelecermos as mediações entre as vozes em diálogo e as cordas vocais que as fazem falar.

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 (Bakhtin, 2008, p. 51).

Mas, ora, a ‘enunciação’ de que há um todo não significa a sua revelação, assim como o ímpeto de se descobrir a saída não nos liberta do labirinto. Eis, então, a colocação de Lukács, para quem

[...] o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (Lukács, 2000, p. 55).

Pensemos: o que está ‘impossibilitando’ a superação da contradição em meio à constituição sistêmica? Ora, se a história, mediação imanente para a constituição da forma, se tornou mais contraditória ao relegar o indivíduo ao desterro transcendental e à coação do capitalismo tardio, por que Bakhtin deveria prescindir da contradição como se ela fosse um mero erro? Se Bakhtin (2008) e Lukács (2000) entrevistam, a partir do material dostoiévskiano, que “[...] mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”, talvez devamos conceber “[...] o romance [...] como algo em devir, como um processo” (Lukács, 2000, p. 79; p. 72). A esse respeito, Michael Holquist assim afirmou: “Bakhtin enfatiza que uma relação nunca é estática, mas está sempre em processo de ser estabelecida ou desfeita” (Holquist, 1990, p. 29).

Bakhtin tateia pelo novo dostoiévskiano, reconhece seus fragmentos, mas não se dá conta de que se trata de escombros, de que a totalidade já não está dada a priori, de que é preciso não apenas contemplar os entrechoques das partes (os diálogos), mas descobrir aquilo que os movimenta. A caminho da totalidade polifônica, Bakhtin (2008) recua e volta a pensar em termos sistêmicos, quando a poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) requer reflexões a contrapelo da ‘integralidade’.

A nosso ver, a *Teoria estética* de Theodor Adorno (2012) pode movimentar o concerto polifônico que não sabe como se estruturar de forma total para sugerir que “[...] a dissonância é a verdade da harmonia [...]” e “[...] a desintegração é a verdade da arte integral[...]” (Adorno, 2012, p. 171; 465). No limite, Adorno poderia perguntar a Bakhtin: e se “[...] a arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade e desemboca no fragmentário?” (Adorno, 2012, p. 225). E se o fragmentário insinuar um novo movimento da totalidade para além da tradicional estruturação estática? Integração e desintegração, dissonância e harmonia não seriam vozes excludentes, mas polos relacionais que se ‘superariam’ por meio da

pressuposição recíproca. Assim, ao invés de soerguer uma catedral, a poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) se estruturaria como (e com) o movimento contraditório dos escombros.

Para estabelecermos as mediações que nos levarão aos escombros como uma possível síntese do movimento dostoiévskiano, precisamos reconstituir a crítica bakhtiniana à dialética para entender por que o crítico russo não totalizou o concerto polifônico. Entreveremos, então, os limites da hipostasia da equipolência de vozes (ainda) inexistente em meio à história para a apreensão de uma poética da contradição.

Pressupostos dialógicos para o devir dialético

Acompanhemos a dialogia que, no limite, se transforma em dialogismo velado:

Imaginemos um diálogo no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios em todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Embora só um fale, esse diálogo é sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo a palavra não-pronunciada do outro. [...] Em Dostoiévski esse diálogo velado ocupa posição muito importante e sua elaboração foi sumamente profunda e sutil (Bakhtin, 2008, p. 226).

Em diálogo com Bakhtin (2008), eis as primeiras palavras do homem do subsolo:

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.) Não, se não quero me tratar, é apenas de raiva. Certamente não compreendeis isto (Dostoiévski, 2000, p. 15).

Imaginemos o homem do subsolo sobre um palco ou num púlpito. A princípio, suas palavras parecem esgarçar nosso hedonismo, já que o narrador subterrâneo vai se flagelando cada vez mais diante dos outros pressupostos à sua fala. Doente, mau, desagradável. Quando diz que não entende nada sobre sua doença e que não sabe de que sofre, o homem do subsolo se rebaixa em relação aos interlocutores espectrais. Quando afirma ser supersticioso, os leitores esclarecidos tendem a se sentir diante de um bárbaro. Mas, em uma virada

irônico-dialética bem própria à voz contraditória da personagem, o homem do subsolo revela que seu respeito pela medicina se deve à extrema superstição de sua índole. Ora, como associar medicina a superstição sem zombar dos interlocutores invisíveis que, até então, se poderiam sentir superiores ao irracionalismo do narrador? E, para arrematar a virada na queda de braço, o protagonista há pouco néscio se torna “suficientemente instruído” – mais do que os leitores? –, mas, ainda assim, sua superstição aceita a medicina. Ao fim e ao cabo, os interlocutores espectrais não conseguem entender por que o homem do subsolo não se trata – somos, finalmente, rebaixados diante da personagem que a princípio só fazia flagelar-se. O diálogo velado permite ao protagonista, então, “[...] substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa [...]” (Bakhtin, 2008, p. 245), mas, neste momento, enfrentamos dificuldades para aceitar a pressuposição ética de que as vozes em diálogo são equipolentes. Ora, trata-se não de um diálogo liberal, em que as colocações são levadas em consideração com igual valia e força de expressão. Trata-se de um verdadeiro duelo ao longo do qual a suscetibilidade da personagem estimula e flagela os interlocutores pressupostos. E como os interlocutores são projetados, suas características próprias sequer despontam em meio ao diálogo velado que, nesse sentido, revela seu caráter eminentemente solipsista. Como a (auto)flagelação do homem do subsolo tende a se voltar contra os demais, teríamos que inverter o sinal ético da dialogia para falar sobre vozes equi-impotentes.

Ao entrever as relações danificadas em Dostoiévski, Bakhtin (2008) apreende o escritor como um crítico do capitalismo como a base para o individualismo e as aporias éticas:

O capitalismo criou as condições para um tipo de consciência permanentemente solitária. Dostoiévski revela toda a falsidade dessa consciência, que se move em um círculo vicioso. Daí a representação dos sofrimentos, das humilhações e do ‘não-reconhecimento’ do homem na sociedade de classes. Recolheram o homem a uma solidão forçada, que os insubmissos transformaram em uma ‘solidão ativa’ (passar sem o reconhecimento e os outros) (Bakhtin, 2008, p. 323, grifos nossos).

Bakhtin (2008) reconhece os fundamentos histórico-sociais da egolatria mutilada em Dostoiévski. Sendo assim, como ‘partir’ de uma ontologia dialógica se o capitalismo faz a equipolência das vozes regredir a uma nova versão da guerra de todos contra todos? A Teoria Crítica sugere que, talvez, “[...] o interesse pela totalidade estética quisesse objetivamente ser o interesse por uma organização adequada da totalidade” (Adorno, 2012, p. 27). Mas, como Lukács bem sabe, “[...] toda

tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma sem criar realidade” (Lukács, 2000, p. 160).

Como consideramos a história o fundamento e a dinâmica das ideias e da criação artística, é fundamental observar o contexto de publicação e disseminação de *Problemas da poética de Dostoiévski* (Bakhtin, 2008). Os intelectuais estavam efetivamente premidos pela política do Partido Comunista a ditar o que poderia ou não ser discutido. Ademais, os desdobramentos da União Soviética poderiam sugerir a Bakhtin (2008) concepções ambíguas sobre o devir da dialogia. Por um lado, a dicotomia ideológica que se estabeleceu com a Guerra Fria tornaria a URSS um campo de disputa para que o socialismo se tornasse efetivamente democrático e dialógico para além da ditadura do proletariado convertida em ditadura do Partido. Não à toa a segunda versão de *Problemas da poética de Dostoiévski* só foi publicada em 1963, dez anos após a morte de Stálin. Por outro lado, a dialogia poderia ser lida como uma diátribe ‘velada’ ao socialismo autoritário que não liberava o potencial emancipatório da utopia como equipolência social efetiva. Assim, a aporia própria ao romance polifônico total, não resultante “[...] da contingência do talento e transparente em sua necessidade, aponta para o social” (Adorno, 1980, p. 267). Nesse sentido, a completude do todo polifônico seria a tolerância para além da ditadura, a tolerância como condição ontológica (e até mesmo transcendente), a liberação da multiplicidade de vozes em contraposição ao cerceamento da liberdade:

Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar. No plano da sua concepção de mundo utópico-religiosa, Dostoiévski transfere o diálogo para a eternidade, concebendo-o como um eterno co-júbilo, um eterno co-deleite, uma eterna con-córdia. No plano do romance isso se apresenta como inconclusibilidade do diálogo, apresentando-se primariamente como a infinidade precária deste (Bakhtin, 2008, p. 293).

O diálogo, então, tenderia “[...] para o outro infinito [...]” (Bakhtin, 2008, p. 265), para um concerto eterno em que as vozes não cessariam de se expressar – como se o maestro, Deus, não as regesse à revelia de suas características precípuas.

Se procurarmos uma imagem para a qual como que tendesse todo esse mundo, essa imagem seria a Igreja como comunhão de almas imiscíveis, onde se reúnem pecadores e justos (Bakhtin, 2008, p. 29-30).

Vemos que Bakhtin (2008) transforma a totalidade em uma noção de eternidade que coincidiria com a tolerância de Deus a permitir a progressão incessante dos diálogos. Assim, apreendemos a série dialógica que se prolonga por se prolongar, sem que, para Bakhtin (2008), haja uma teleologia ou uma noção de formação, transformação e superação:

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. [...] 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-la extensivamente (Bakhtin, 2008, p. 31, grifos nosso).

Desdobremos agora a noção de que a confrontação das personagens dostoiévskianas se desenvolve ‘extensivamente’, isto é, em meio a um espaço que cristaliza o ‘devir do tempo’. Ora, formação demanda tempo, coexistência e interação, espaço e tolerância. É verdade que o Sermão da Montanha eleva o oferecimento da outra face ao inimigo como mandamento essencial do amor ao próximo. Assim, o respeito pela condição do outro transforma a coexistência em perdão. É por isso que devemos perguntar ao homem do subsolo por que ele sofre em demasia. Ele alardeia que é mau e desagradável, que lhe apetece assistir ao sofrimento alheio, que seu amor próprio doentio – aliado à autoflagelação não menos patológica – ‘deforma’ as relações com os demais reduzidas a quedas de braço. Porém, se assim fosse indefinidamente, por que ele tentaria se redimir diante de Liza? Retomemos o contexto da narrativa: o protagonista sai de seu subsolo para encontrar antigos ‘colegas’ de escola. Todos o desprezam por sua atual condição pauperizada. Mas o homem do subsolo ainda se escora em seu intelecto superior. O jantar de despedida de um dos convivas para uma província longínqua da Rússia logo se transforma em um verdadeiro duelo entre o achincalhado homem do subsolo e os demais, que não sabem como ele fora convidado.

O homem do subsolo se mutila cada vez mais na medida em que percebe que os outros o desprezam. Quando todos o abandonam para ir a um bordel, o anti-herói, no ápice da humilhação, se ajoelha diante do anfitrião para lhe pedir dinheiro emprestado. Dostoiévski é um mestre em fundir pontos de virada narrativa a cicatrizes da alma. Tudo isso faria parte da condição contraditória que Bakhtin (2008) aceita como coexistência das vozes imiscíveis e

equipolentes. Ocorre que o homem do subsolo vai ao bordel ao qual se teriam dirigido seus ‘colegas’ para tirar a limpo toda aquela situação humilhante. Lá chegando, não encontra os convivas, mas a jovem prostituta Liza, natural de Riga. Eis a simbologia da dominação. Se os ‘civilizados’ ‘colegas’ do homem do subsolo o humilharam há pouco, agora o ressentido pode seduzir e humilhar a ‘prostituta da Letônia’, país-satélite do imperialismo russo.

No início, o homem do subsolo lança mão de uma conquista livresca para ganhar a confiança de Liza e doutriná-la a abandonar a prostituição. A jovem se vê cativada e revela ao protagonista que recebera, há poucos dias, uma carta de um estudante que, sem saber sobre o meretrício, a queria cortejar. Liza poderia se casar! O homem do subsolo tenta sufocar sua compaixão e, num rompante, dá seu endereço para Liza a fim de que os dois se encontrem em um local melhor. A narrativa de fato leva Liza, alguns dias depois, à casa de nosso protagonista, e o momento de sua chegada é bem simbólico: o homem do subsolo fora humilhado por Apolón, seu ‘criado’, que, munido de consciência de classe, se recusava a fazer os serviços até que seu salário lhe fosse pago. Novamente, a humilhação deve ser paga com mais humilhação. Então, o homem do subsolo começa a injuriar Liza e lhe diz que tudo aquilo que havia recomendado a ela no bordel não passava de engodo para seduzi-la e elevá-lo perante seus olhos. Ele fica trêmulo, diz e se desdiz e, no ápice da fúria e do torpor, começa a chorar. Ora, mais um motivo para despertar sua suscetibilidade doentia, porque ele chora diante da criatura mais proscrita. Mas então a maestria dialética de Dostoiévski atua para que a contradição irrompa ainda uma vez: Liza não é uma desalmada que simplesmente relega o homem do subsolo. Ela se condói pelo outro e também começa a chorar como que a tomar para si sua dor. Então, o homem do subsolo, o ressentido, sádico e masoquista, expele a contradição e mostra que seu ‘devir’ não coincide consigo mesmo:

– Não me deixam... Eu não posso ser... bondoso! – mal proferi; em seguida fui até o divã, caí nele de bruços e passei um quarto de hora soluçando, presa de um verdadeiro acesso de histeria. Ela deixou-se cair junto a mim, abraçou-me e pareceu petrificar-se naquele abraço (Dostoiévski, 2000, p. 140).

De fato, a narrativa calará esse ímpeto de ‘superação’ do homem do subsolo: o protagonista humilhará Liza ao tentar pagar a prostituta pela visita. Com essa vileza, a personagem esmaece a compaixão de Liza, e ela o abandona. Mas, ainda assim, a contradição se movimentou: o homem do subsolo não está satisfeito com sua condição. Ele

quer se transformar, ele quer se superar. Não conseguir é um grande dilema, mas a noção de ‘desdobramento da contradição’ está efetivamente presente. A ‘con-córdia’, categoria que Bakhtin atribui à coexistência dostoiévskiana, agora pressupõe a discórdia, para que uma nova condição desponte. Ainda assim, continuemos a explorar a análise bakhtiniana para levar o diálogo a falar para além de si mesmo:

Essa tendência 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 de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura [...]. Dostoiévski procurava 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. 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 (Bakhtin, 2008, p. 31-32).

Ora, deveríamos falar apenas em ‘con-córdia’ e em respeito ao outro tal como ele se apresenta? Se assim for, parece-nos que Bakhtin (2008) não levou às últimas consequências o princípio da dialogia. Por um lado, é verdade que a espacialização do tempo transforma a unidade das personalidades em cisão identitária para que as ideias encarnadas se possam confrontar em meio à “[...] rapidez catastrófica da ação” (Bakhtin, 2008, p. 33). Mas por que a escatologia dostoiévskiana não poderia espacializar as personagens como encarnações de temporalidades diversas? Por que a decadência do homem do subsolo não se poderia confrontar com Liza como o *hic et nunc* de seu devir? E reciprocamente: por que Liza não poderia decair de sua condição moralmente elevada para chafurdar no lodo do homem do subsolo? Bakhtin (2008) não pode responder a essas perguntas, porque o princípio de ‘con-córdia’ e ‘coexistência’ inviabiliza o devir e a superação dialética ao longo do tempo como se a transformação dos homens e mulheres fosse uma síntese coercitiva e monológica do autor – e, no limite, de Deus. Neste sentido, Paul de Man, em diálogo com Bakhtin (2008) – e como que a reverberar a apreensão errônea do crítico russo em relação à dialética –, distancia a dialogia da dialética:

Longe de aspirar ao *telos* de uma síntese ou resolução, como poderia ser dito em relação à dialética, a função da dialogia é se estruturar através da exterioridade radical ou da heterogeneidade de uma voz em relação a qualquer outra, incluindo a voz do próprio autor. Ele ou ela não se encontra, nesse sentido, em uma situação privilegiada em relação às suas personagens (De Man, 1989, p. 109).

A noção de teleologia moral (e histórica) pareceria, tanto a Bakhtin (2008) quanto a De Man (1989), um estancamento do diálogo, e a totalidade ‘integral’ do crítico russo, então, coincidiria com a Igreja abarrotada de justos e infiéis a conviverem pela dissonância do diálogo. Deus mais uma vez, seria a entidade que, com suprema tolerância, impediria o esgarçamento do todo. Vemos, então, que a imagem bakhtiniana de Dostoiévski (Bakhtin, 2008) configura uma síntese original, é preciso admitir, a envolver céu e inferno. Não haveria o paraíso dos privilegiados cindido do terror dos condenados. Os planos dialógicos se interpenetrariam para transformar os justos em caridosos e os condenados, em sujeitos da compaixão. Nossa investigação terminaria aqui se não arremessássemos Dostoiévski contra Bakhtin (2008) para que o autor prolongasse o devir da escatologia.

Então, nós poderíamos perguntar: o sentido do todo está relacionado apenas à tolerância dos diálogos? E se os decaídos exterminarem os justos? E se os justos deixarem de sê-lo? Não haverá um sentido que os faça evoluir? A compaixão deverá respeitar a tudo e a todos? Todas essas questões mostram o limite da ontologia dialógica que proscreve o tempo, o desenvolvimento e a superação como instâncias para a cicatrização das personagens. “Dostoiévski sempre retrata o homem no ‘limiar’ da última decisão, no momento de ‘crise’ e reviravolta completa – e não predeterminada – de sua alma” (Bakhtin, 2008, p. 69, grifo meu). Ora, mas que reviravolta seria essa se, para Bakhtin, não há princípio de formação, transformação e superação em Dostoiévski?

As crises das personagens dostoiévskianas poderiam ser os pontos de virada para seus desenvolvimentos se a noção bakhtiniana de vozes espacializadas e simultâneas das personagens pudesse representar o devir. Assim, o homem do subsolo conseguiria ver através de Liza o que ele poderia viver no futuro. O outro dialógico apresentaria a crise como um devir para além de si mesmo – o futuro, a cicatrização da crise, seria um tempo simultâneo, um tempo enraizado no espaço. Neste sentido, é possível apreender mais aporias nos argumentos de Bakhtin (2008): se as personagens

não devem evoluir, se o sentido apenas disser respeito à aceitação do outro em sua condição presente, o que acontecerá se o outro, como as personagens homicidas, não puder conviver com a diferença? Será preciso eliminá-lo, já que a tolerância não consegue lidar com tal fato?

A cosmovisão utópico-religiosa que Bakhtin (2008) projeta para Dostoiévski não pode descobrir a importância das crises para a evolução humana, pois o postulado de que as vozes são equipolentes e ‘imiscíveis’ faz com que a ‘con-córdia’ bloqueie o aprendizado recíproco com o respeito pela condição da personagem tal como ela se apresenta. Vemos, então, uma contradição na noção de vozes ‘imiscíveis’: a dialogia se vê limitada por um diálogo imiscível que não pode falar dentro do outro para transformá-lo, mas apenas para espreitá-lo. Se assim fosse, por que Liza se apiedaria tanto do homem do subsolo se não para alçá-lo de sua condição e ajudá-lo a viver para além da dor?

O caráter estático e espacializado da ontologia dialógica faz Bakhtin (2008) entrar em contradição consigo mesmo ao apreender que:

[...] a personagem de Dostoiévski em nenhum momento coincide consigo mesma. [...] A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque ‘dialógico’, diante do qual ele responde ‘por si mesmo’ e se revela livremente (Bakhtin, 2008, p. 57; p. 67, grifos nosso).

Não é possível entender que a personagem dostoiévskiana não coincida consigo mesma, a não ser que ela possa se transformar ao longo do tempo. Ao usarmos as noções de Bakhtin (2008), poderíamos pensar que a duplicação da personagem permite que o eu se veja como eu-outro – mas, justamente, se esse outro é imiscível, o hífen identitário que liga o eu ao outro é tênue e, no limite, pode ser subsumido. Não à toa, o tom de contradição se instaura quando Bakhtin afirma que o indivíduo responde “[...] ‘por si mesmo’ e se revela livremente” (Bakhtin, 2008, p. 67, grifo meu). Ora, a dialogia questiona precisamente esse ‘si mesmo’; e, mais: como pode alguém chafurdado na dor se revelar livremente sem a ajuda de um outro que dele se apiede e se proponha a colaborar para a sua transformação? É importante frisar, então, que, a nosso ver, a dialogia não está em condições de explicar que a duplicação das personagens dostoiévskianas pode ser a fusão espacial do tempo como uma imagem do devir: a cicatrização do homem do subsolo poderá entrever em Liza um sentido para a superação do ressentimento e do mal. Para tanto, seria necessário apreender a dialogia como um momento da dialética, de modo que a

uma voz-tese se contrapusesse uma antítese que a fizesse refletir e viver de outra forma. Não se trataria simplesmente de uma síntese do autor, uma vez que a própria voz de Dostoiévski se imiscuiria no processo, como se o escritor também se fosse transformando em meio à e ao longo da imbricação com a lógica do material artístico que vai compondo e que também o recompõe. Neste momento, se Bakhtin (2008) acompanhasse a lógica das obras para apreender o caráter relacional do sujeito e do objeto artísticos em meio ao processo criativo, a instância do autor não coincidiria com o Dostoiévski empírico. Essa nova aporia faz a Teoria Crítica observar uma outra insuficiência da dialogia bakhtiniana, já que o movimento imanente do material poético nos coloca diante do “[...] fato de que o sujeito artístico pratica métodos cujos resultados concretos não pode prever” (Adorno, 2012, p. 45). A liberdade das personagens, e do autor, seria determinada pelo processo contraditório de constituição do todo. Já não falaríamos apenas de coexistência, mas de uma superação (síntese) dialética; já não falaríamos apenas de uma ‘con-córdia’ tolerante e estática, mas de uma ‘con-córdia’ (tese) com vistas a uma discórdia antitética, que levaria as personagens a novos patamares de consciência e ‘con-córdia’.

Agora estamos em condições de entender a crítica de Bakhtin à dialética e dela extrair as limitações da ontologia dialógica, de modo a transformá-la em um momento da dialética de Dostoiévski.

Considerações finais

A polifonia como um momento da dialética

Como artista, Dostoiévski adivinhava como uma determinada idéia iria desenvolver-se e atuar em condições modificadas, que direções inesperadas tomaria seu sucessivo desenvolvimento e sua transformação. Para tanto, colocava a idéia no limite das consciências dialogicamente cruzadas (Bakhtin, 2008, p. 102).

Já mencionamos como entendemos a noção de consciências dialogicamente cruzadas: personagens duplicadas, como o par homem do subsolo e Liza se depara com o devir do tempo, transfigurado em espaço como uma imagem de seu possível futuro: o ressentimento do homem do subsolo se depara com possíveis cicatrizações em sua relação com Liza como uma voz redentora, como se ela fosse seu devir através do tempo apresentado como um espaço radical. O cruzamento dialógico das consciências cinde a imiscibilidade das vozes e insere a contradição no seio da dialogia de Bakhtin:

[...] a dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Mas todos os vínculos ‘lógicos’ permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as interrelações de acontecimentos entre elas (Bakhtin, 2008, p. 8-9, grifo meu).

Todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas? Ora, se assim fosse, não poderia haver diálogos; tudo se reduziria ao mais ególatra solipsismo. Os vínculos lógicos (des)orientam profundamente as interrelações das personagens, conforme vimos demonstrando com o par dialógico-dialético homem do subsolo/Liza. Assim, é preciso entender *pari passu* a recusa bakhtiniana à dialética para impulsionar as contradições do todo polifônico como fluidos para a dinâmica poética de Dostoiévski (Bakhtin, 2008). Vejamos o que representaria a sucessão dialético-temporal para Bakhtin:

Se as idéias em cada romance fossem realmente distribuídas como elos de uma série dialética una, cada romance seria um todo filosófico acabado, construído segundo o método dialético. [...] ‘O último elo da série dialética seria fatalmente uma síntese do autor, que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados.’ [...] Em nenhum romance de Dostoiévski há formação dialética de um espírito uno; ‘geralmente não há formação, não há crescimento’ [...]. Nos limites do romance, os universos das personagens estabelecem entre si interrelações de acontecimentos, embora estas, como já dissemos, sejam as que menos se podem reduzir às relações de tese, antítese e síntese (Bakhtin, 2008, p. 28; p. 29, grifos nossos).

Precisamos enfatizar que a síntese dialética não elimina os elos anteriores como momentos “[...] abstratos e totalmente superados” (Bakhtin, 2008, p. 28). Esse conceito pressupõe a negação, a elevação (afirmação) e a superação como momentos recíprocos para a constituição de uma síntese que, por sua vez, será um novo elo do devir dialético em novo patamar. Pensemos, por exemplo, na trajetória de Raskólnikov. A princípio, sua negação se constituía como a afirmação unívoca do próprio eu, como se a personagem não vivesse em sociedade. Isso o levou ao duplo homicídio (negação da existência do outro) que, por sua vez, impulsionou uma profunda crise que fez com que a personalidade de Raskólnikov se cindisse de modo que o protagonista pudesse ver a escatologia de si mesmo em um turbilhão de tempo. Poderia Raskólnikov superar o fardo do assassinio? Continuaría o duplo homicida a negar o outro? Então Dostoiévski traz uma nova voz – um novo vínculo lógico-poético – para insuflar em Raskólnikov o ímpeto da negação da negação. Sônia é a antítese do assassinio; ela

encarna a negação de si mesma, a abnegação, para que o outro, por quem ela se compadece, possa afirmar não mais a si mesmo contra os demais e para que Raskólnikov sinta compaixão. Assim, a dialogia do protagonista de *Crime e Castigo* (Dostoiévski, 2001). tem o potencial de alçar o outrora criminoso como ser social para além do individualismo. A dialética redentora de Raskólnikov e Sônia processa em ambos um novo patamar de consciência: em geral, observa-se apenas a mudança qualitativa de Raskólnikov, mas Sônia foi se descobrindo ao longo da abnegação, em estreita correlação lógico-poética com os desdobramentos de seu par dialógico que, agora, já fala dentro dela mesma. Assim, como poderíamos falar em supressão dialética dos polos tese e antítese em função da síntese dialética? Raskólnikov não deixará de ser um duplo homicida perante suas vítimas, mas sua consciência redimida diante de Sônia pode levá-lo a um novo patamar de arrependimento e vivência – o castigo como purificação do crime.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2008) não pode dialogar com o materialismo dialético – a dialética de Marx, reificada pelo Partido, apenas poderia ser revista pelos líderes soviéticos. Tal impossibilidade de crítica à dialética reforçaria a tese de que tal obra de Bakhtin poderia ser lida como uma diatribe ‘velada’ ao autoritarismo soviético. Mas, a nosso ver, é importante arremessar tal percepção estético-política de encontro aos problemas efetivos da crítica bakhtiniana à dialética. O crítico segue afirmando que, em Dostoiévski

[...] as contradições e desdobramentos [das personagens] 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 (Bakhtin, 2008, p. 34).

Neste momento, se arremessarmos Adorno (2012) contra Bakhtin, perceberemos que a tentativa de construção do todo polifônico que veda a dialética não está em condição de apreender que “[...] a articulação é a salvação da multiplicidade no uno [...]” e que “[...] a totalidade, contextura sem falhas das obras de arte, não é uma categoria de fechamento” (Adorno, 2012, p. 289; p. 285). Ao tentar estruturar-se como uma catedral sistêmica que acolhe as contradições como se elas lá pudessem permanecer estanques, a integralidade impede a reconfiguração do todo dostoiévskiano. A lógica poética requer o movimento da contradição, isto é, a dialética, e Adorno pode superar as aporias

bakhtinianas justamente no momento em que elas se tornam estáticas. Se a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente e se “[...] a arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes, a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal” (Adorno, 2012, p.13-14). Assim, como é que a paralisia dialógica de Bakhtin, como eterna tolerância, pode acompanhar a importante constatação de que “Dostoiévski ainda não se tornou Dostoiévski, está apenas se tornando o próprio?” (Bakhtin, 2008, p. 327).

Se Bakhtin (2008) houvesse acompanhado o movimento das contradições, de modo a questionar a categoria de sistema integral como um conceito à revelia da concretude poética, o crítico teria entrevisto a totalidade aberta e contraditória como o reverso da catedral a-histórica. Em diálogo com Adorno, a forma de Dostoiévski procuraria “[...] fazer falar o pormenor através do todo” (Adorno, 2012, p. 221) e, reciprocamente, a forma procuraria fazer falar o todo através das imbricações dos pormenores dialógicos.

Se o processo imanente às obras de arte, algo que ultrapassa os momentos singulares, constitui o enigma, então ele atenua-o logo que a obra não é percebida como alguma coisa de fixo, mas é recriada na sua própria constituição objetiva (Adorno, 2012, p. 194).

Se Dostoiévski ainda não se tornou Dostoiévski, já que os conflitos dialógicos não são simplesmente insolúveis, mas dinamicamente insolúveis, podemos dizer, de forma rente à lógica de Adorno (2012), que o caráter enigmático das obras não é o seu ponto último e que toda obra autêntica tende a propor igualmente a solução do seu enigma insolúvel. Assim, passamos a conceber uma totalidade dinâmica – uma totalidade aberta e processual, uma totalidade em devir:

Se a obra de arte não é em si algo de estável e definitivo, mas algo em movimento, a sua temporalidade imanente comunica-se então às partes e ao todo ao desdobrar-se no tempo a sua relação e ao serem capazes de denunciar essa relação. Se as obras de arte vivem na história em virtude do seu próprio caráter processual, então podem nela dissipar-se (Adorno, 2012, p. 271).

As obras de arte podem dissipar-se na história e, dialeticamente, podem encontrar-se consigo mesmas pela transformação de sua forma, que passa a iluminar o movimento de suas contradições. Ocorre que Bakhtin (2008), ao sintetizar abruptamente o todo dostoiévskiano sem ‘superar’ a contradição de suas partes constitutivas, deriva de sua catedral

polifônica a profunda crítica social presente na poética dostoiévskiana:

A ênfase principal da obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do conteúdo, é uma luta contra a ‘coisificação’ do homem [...] no capitalismo. [...] Dostoiévski conseguiu perceber a penetração da ‘desvalorização coisificante’ do homem em todos os poros da vida de sua época. [...] [Eis] ‘o sentido de sua forma artística’, o qual liberta e descoisifica o homem (Bakhtin, 2008, p. 71, grifo nosso).

Bakhtin (2008) acaba por transformar o pensamento e a arte em hipostasias para a sociedade reconciliada. Ora, enquanto o particular e o universal divergirem, as obras de arte “não devem suprimir a universalidade dominante do mundo administrado através da sua particularização. [...] O que nelas aparece já não é ideal ou harmonia; o seu caráter de resolução só tem lugar no contraditório e no dissonante” (Adorno, 2012, p. 72; 70; 133). A arte, então, tem o potencial de exprimir poderosas tensões armazenadas e de dar-lhes um sentido que aumenta o poder de apreensão do real pela Teoria Crítica. Assim, “[...] pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado [...]”, e “[...] os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (Adorno, 2012, p. 58; 18). A poética dialética que se constitui e se transforma historicamente apreende os elementos que Bakhtin (2008) considera socialmente críticos em Dostoiévski como apologia e revela o caráter parcial e datado da tentativa de hipostasiar o todo a partir das partes fragmentárias sem compreender a obra do escritor de modo a submeter-se à sua disciplina imanente. Assim, sem caminhar pelas mediações poéticas, Bakhtin (2008) deriva a totalidade de modo imediato e entrevê suas raízes, também imediatamente, no contexto histórico polifônico em que Dostoiévski viveu:

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 neste sentido os planos da vida social objetiva eram para ele etapas de sua trajetória vital e de sua formação espiritual (Bakhtin, 2008, p. 30, grifo nosso).

Ao longo de sua vida, Dostoiévski mudou radicalmente de campo político e social: no fim dos anos 1840, o escritor fez parte do chamado Círculo de Petrachévski, um grupo de revolucionários que reivindicava a abolição da servidão e, no limite, o estabelecimento de uma república socialista na Rússia. A virada fundamental em sua cosmovisão se deu, essencialmente, durante o período em que o

escritor esteve em um presídio na Sibéria, condenado a trabalhos forçados por conta de sua participação no Círculo de Petrachévski.

Em *Recordações da Casa dos mortos*, Dostoiévski (1982) esteve em contato com os oprimidos que a *intelligentsia* revolucionária queria redimir e descobriu, com profundidade, as contradições entre a revolução livresca e a tradição histórica do povo. Tais tensões são importantes para a compreensão de sua obra, mas Bakhtin (2008) não poderia vincular imediatamente a experiência do autor à constituição de sua obra, sem atravessar os momentos imanentes das obras. Conforme a *Teoria estética* de Adorno enfatiza, “[...] a racionalidade é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organizador, não sem relação com a que impera no exterior, mas não copia a sua ordem categorial” (Adorno, 2012, p. 91).

Para que Bakhtin (2008) pudesse apreender os momentos de crítica dostoiévskiana ao capitalismo, seria fundamental entrever a forma dialógica (e dialética) como leitura imanente da história, de modo que “[...] o caráter fetichista da mercadoria [...]” fosse criticado “[...] na própria coisa, não a partir de fora e unicamente porque se transforma em fetiche” (Adorno, 2012, p. 43).

O devir dostoiévskiano desdobra as vozes das personagens como alteridade e altercação e como inconclusibilidade histórica dos homens, não apenas por conta de seu caráter inequivocamente dialógico, mas porque entrevê que a empostação da voz em sociedade constitui não apenas a sua possibilidade de formação, mas também a reiteração da deformação que a reifica, enquanto exacerba suas angústias e desencontros.

Como Bakhtin (2008) pensa apenas em termos coextensivos; como ele veda a coexistência das personagens como um momento de formação, de tempo e de formação temporal que move o espaço coextensivo como um devir, o crítico não acompanha a dialética que contrapõe as vozes em altercação, a dialética que transforma as vozes em algo relacional e fluido a imiscuir o eu e o outro, o mestre e o discípulo, de modo que as posições se movimentem em meio ao diálogo que se confunde com o duelo. Mestre e discípulo são contingências, sobretudo no capitalismo que Bakhtin (2008) apreende como a base da poética dostoiévskiana, capitalismo que desconstrói o privilégio aristocrático e passa a arremessar o discípulo contra o mestre, de modo que o mestre também começa a temer pela perda de seus privilégios. Os duelos constantes das personagens trazem à luz a objetividade das aporias.

Como Bakhtin (2008) distanciou sua análise da dialética para encontrar a polifonia como

movimento de totalidade aberta e contraditória em Dostoiévski, o crítico não consegue entender que a tese do ‘atual’ mestre encontra o discípulo como uma possível ‘antítese’ a ser desdobrada até que este último proponha ao primeiro uma nova síntese como tese subsequente que tensione e subverta as posições pedagógicas inicialmente configuradas. Se Bakhtin (2008) deixasse de apreender a poética de Dostoiévski como fotos estáticas da catedral dialógica e a pusesse em movimento em uma série cinética, isto é, cinematográfica, o tempo, congregado pelo espaço, ao invés de se reproduzir linearmente, buscaria novos patamares qualitativos de contradição como o devir da dialética, já que “[...] o momento do espírito não é, em qualquer obra de arte, um ente; em cada uma, é algo que está em devir, que se constitui” (Adorno, 2012, p. 145). Em meio ao movimento dialético, “[...] cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 29). Ao invés da catedral acabada como a utopia já realizada, a dialética nos levaria a caminhar entre os escombros do sofrimento, tarefa que Dostoiévski considerava um dos sentidos ‘subterrâneos’ de sua literatura:

É mais possível retratar figuras reais de sofrendores aturcidos. Desgraçadamente, tenho feito isso ao longo de toda a minha vida (Dostoiévski, 1880 apud Kelly, 1988, p. 254)).

Dessa forma, a afirmação de Dostoiévski acima mencionada incorpora, imediatamente, a objetividade histórica fraturada e acompanha a dialética de Adorno e Horkheimer:

Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que o acolheram em sua obra como uma atitude dura contra a expansão do sofrimento (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 122-123).

Se, com Bakhtin (2008) e a Teoria Crítica e com a Teoria Crítica contra Bakhtin, Dostoiévski ainda está se tornando Dostoiévski, a nova perspectiva de crítica sobre Dostoiévski, que este artigo procura trazer à tona, propõe a submissão à (in)disciplina contraditória das obras para apreendermos a polifonia como um momento da dialética. Será possível, então, descobrir – ou melhor, continuaremos a perguntar – como pode a arte “[...]a circulação do meramente vigente, à qual, por

outro lado, ela deve a possibilidade da própria existência?” (Adorno, 1980, p. 268) O homem do subsolo e Liza, Raskólnikov e Sônia, insinuam que, no labirinto dostoiévskiano, a saída tende a se configurar como uma nova entrada.

Referências

- Adorno, T. W. (1980). Ideias para a sociologia da música. In W. Benjamin, Horkheimer, M., & Adorno T. W. *Textos escolhidos* (p. 259-268, Os Pensadores). São Paulo, SP: Abril Cultural.
- Adorno, T. (2012). *Teoria estética*. (A. Morão, trad.). Lisboa, PT: Edições 70.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. (G. Almeida, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor.
- Bakhtin, M. (2008). *Problemas da poética de Dostoiévski*. (P. Bezerra, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Dostoiévski, F. (2001). *Crime e castigo*. (P. Bezerra, trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Dostoiévski, F. (2000). *Memórias do subsolo*. (B. Schnaiderman, trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Dostoiévski, F. (2002). *O Idiota*. (P. Bezerra, trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Dostoiévski, F. (2004). *Os Demônios*. (P. Bezerra, trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Dostoiévski, F. (1982). *Recordações da Casa dos Mortos*. (R. Pereira, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. London, UK/New York, NY: Routledge.
- Kelly, A. (1988). Dostoevskii and the Divided Conscience. *Slavic Review*, 47(2), 239-260.
- Lukács, G. (2000). *A teoria do romance*. (J. M. M. Macedo, trad.). São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades/Editora 34.
- De Man, P. (1989). Dialogue and dialogism. In G. S. Morson (Ed.), *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges* (p. 105-114). Evanston, IL: Northwestern University Press.

Received on December 21, 2016.

Accepted on June 14, 2017.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.