

O DRAMA DA ESCRITA EM *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*, DE DOSTOIÉVSKI

Joana Luiza MUYLAERT¹

- **RESUMO:** Procuo, neste texto, contornar alguns problemas teóricos que, na escrita de *Memórias do Subsolo*, já estão postos pelo narrador na forma de intrincados paradoxos. Em síntese, serão tratadas as seguintes questões: a representação das memórias escritas como antiliteratura; a ambivalência de seu modo narrativo; o apagamento deliberado e explícito do autor/pai do texto.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escrita. Memórias. Autoria. Narrativa híbrida. Dostoiévski.

A literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo.

Jacques Rancière (1995, p.41).

A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a “herança” se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-letas, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever.

Jacques Rancière (1995, p.26).

Introdução

Há alguns anos, leio e releio as *Memórias do subsolo*. Há alguns anos, escrevo e reescrevo sobre elas e guardava, sempre mais ou menos insatisfeita, as minhas anotações na gaveta. Há um momento, porém, em que é preciso – como escreve e faz efetivamente o homem do subsolo – alinhar o texto. Pois é nesse gesto de escrita que vão assumindo algum contorno as perguntas que, com insistência, nos paralisam.

Durante esse processo de leitura e escrita, venho percebendo, sempre com mais nitidez, que não só as perguntas relacionadas ao campo teórico da literatura eram a causa desse fascínio e dessa inquietação. O fascínio também se deve – o que é talvez ainda mais decisivo no caso – à constatação de que a escrita do “homem

¹ UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia – MG – Brasil. 38.440-100 – muylaertj@triang.com.br

do subsolo”, mais que literatura, é um gesto vital de quem a redigiu, uma questão de vida ou morte, de acerto de contas consigo mesmo e – por que não, apesar do que escreve o narrador? – uma longa, hostil e quase indesejável conversa com o público leitor.

Nesse movimento de atração e estranhamento, as questões, que nessas *Memórias* sempre me intrigaram, foram se entrelaçando, tomando as formas a seguir relacionadas: a representação das memórias escritas como antiliteratura; a ambivalência de seu modo narrativo; o apagamento deliberado e explícito do autor/pai do texto.

Decidi então, auxiliada por alguns livros e escritores, tentar contornar esses problemas, para deles poder me esquecer e experimentar algum “alívio”, ensaiando uma forma de apresentá-los, uma forma necessariamente inacabada e imperfeita.

Um *Icherzählung*² singular: quem narra essas memórias?

Em conhecido estudo sobre os gêneros do discurso em Dostoiévski, Bakhtin, embora reconhecendo o caráter abstrato de toda classificação, propõe um exame dos possíveis modos de narrar, “do ponto de vista da sua relação com o discurso do outro”. Em conformidade com o esquema apresentado, *Memórias do subsolo*, afirma Bakhtin (1997a, p.230), “são um *Icherzählung* de tipo confessional”. Da passagem abaixo citada, parece que podemos extrair, para os objetivos de nosso estudo, um núcleo a partir do qual se preservam – ainda que refinadamente matizados – os limites entre os gêneros (no caso, memórias pessoais, do autor, e ficcionais, “obra de arte”), opção teórica assegurada na tradição crítica que, desde a primeira poética, procura organizar a ficção dentro da realidade:

Memórias do Subsolo são um *Icherzählung* de tipo confessional. A idéia inicial do autor era chamar-lhe *Confissão*. E estamos realmente diante de uma autêntica confissão, que não entendemos em sentido pessoal. A idéia do autor está aqui refratada como em qualquer *Icherzählung*; não se trata de um documento pessoal mas de uma obra de arte. (BAKHTIN, 1997a, p.230).

Matizemos no entanto o que acabamos de afirmar.

É o mesmo Bakhtin quem nos oferece a chave para uma percepção mais aguda dessa aparente dualidade, particularmente na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, em que trata das “formas de transmissão das enunciações de outrem”. Em linhas gerais, a proposta do autor parte da constatação simples e evidente, nem sempre levada em conta, de que “[...] há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto.” (BAKHTIN, 1997b, p.146).

² Na tradução de Paulo Bezerra (BAKHTIN, 1997a, p.193), narração da primeira pessoa.

Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. (BAKHTIN, 1997b, p.146).

O entendimento mais adequado das formas de discurso citado implica, por conseguinte, a estreita relação com o “contexto narrativo” que as engloba e abrange. Unidos por “relações dinâmicas, complexas e tensas”, formas de transmissão do discurso de outrem e contexto narrativo devem portanto ser estudados e avaliados a partir dessa inter-relação e nunca de maneira isolada.

O autor sintetiza em duas as orientações principais dessa inter-relação. A primeira denomina “estilo linear”, marcada por uma pretendida “despersonalização” e pela preocupação com a “objetividade” do discurso citado. Autoritarismo e dogmatismo explicam em grande parte as “fronteiras nítidas e invioláveis” que isolam o discurso citado do resto da enunciação. “Estilo pictórico”, a segunda orientação, caracteriza-se, ao contrário, pela diluição das fronteiras entre o contexto narrativo e o discurso citado. Nesse caso, destaca-se o discurso literário – pela sua permeabilidade à transmissão das palavras alheias, pela posição do narrador, hesitante e fluida, confundindo-se seu discurso com os dos demais personagens – inversamente às várias formas de discurso retórico (a retórica política, a linguagem jurídica etc.) que trazem a marca de “[...] um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com a autenticidade.” (BAKHTIN, 1997b, p.153).

Dogmatismo autoritário, objetividade do relato, contornos precisos em torno do discurso citado, tudo tende a desaparecer em favor de “[...] um certo relativismo das apreciações sociais, o que é muito favorável a uma apreensão positiva e intuitiva de todos os matizes lingüísticos individuais do pensamento, das opiniões, dos sentimentos.” Entre os diversos tipos de procedimento narrativo “pictórico”, destaca-se o discurso indireto livre, “forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado” (BAKHTIN, 1997b, p.151).

Inter-relação completamente nova entre os discursos citado e narrativo, o discurso indireto livre, salienta o autor, não é utilizado na conversação e serve apenas às representações de tipo literário.

A relevância concedida a essa nova forma correlata ao texto escrito – e particularmente à prosa literária moderna – parece clara nas formulações de Bakhtin (1997b, p.192):

[...] o próprio desenvolvimento do discurso indireto livre está ligado à adoção, pelos grandes gêneros literários em prosa, de um registro mudo, ou seja, pela leitura silenciosa. Apenas a adaptação da prosa à leitura silenciosa

tornou possível a superposição dos planos e a complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna.

O que podemos vislumbrar na relação estabelecida entre discurso indireto livre, leitura silenciosa e prosa literária moderna é a emergência simultânea do leitor e do texto escrito, desestabilizando hierarquias de gêneros, fronteiras entre autor, narrador e leitor, criando novos, frágeis modos de perceber e criar textos, nem por isso menos verdadeiros.

Claro que esta é uma inferência nossa, uma vez que não se acha explícita no ensaio de Bakhtin sobre as formas do discurso citado. Por outro lado, não se trata de esclarecer um suposto sentido oculto, dizer o que o autor teria deixado de dizer. Antes, o que se propõe no caso é um desdobramento do que já está dito ou um “suplemento de leitura”, para usar as palavras de Derrida (1991, p.8). Mas esse é um ângulo do problema mais geral, que será retomado em momento oportuno.

Ainda sobre o texto de Bakhtin, aqui estudado, alguns apontamentos finais.

Destacando a importância de se estudar a história da palavra na palavra ou, dito de outro modo, as refrações do ser social nas estruturas da própria língua, Bakhtin termina o texto sobre as formas do discurso citado com a acusação do que chama “*reificação* da palavra” ou “*deterioração* do valor temático da palavra”. O alvo da crítica é claro: são os movimentos formalistas em poética, lingüística e filosofia da linguagem. Por outro lado, deve-se salientar o refinamento e a complexidade implicados na perspectiva sociológica dos estudos bakhtinianos. A atitude em favor da “renovação da palavra ideológica [...] a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz [...]”, reafirma os laços indissociáveis, na sua obra, entre conhecimento teórico e compromisso ético, entre crítica literária e pensamento político (BAKHTIN, 1997b, p.196).

Um dos desdobramentos mais surpreendentes dessa atitude é o deslocamento das dicotomias mais consagradas pela tradição, entre as quais destacamos a separação dos discursos de verdade e discursos de ficção. Deslocamento provocado exatamente pela relevância atribuída ao “ponto de vista social responsável”, expresso em todas as manifestações da criação verbal, o que nos leva a compreender melhor e relativizar a divisão, apresentada pelo escritor, entre estilo linear e estilo pictórico, entre palavra objetiva, dogmática nos contextos científicos e palavra subjetiva no universo das ciências humanas.

Tudo indica que Bakhtin não endossava essa divisão, antes a ela recorreu por questão de método. Retomada em seus diversos ensaios sobre literatura, qualquer dicotomia logo se desfaz em nome de um valor que atravessa todas as regras de divisão dos discursos. A separação, em campos próprios e excludentes, entre verdade e ficção não apenas não se sustenta por razões evidentes, como não se ajusta a toda a explanação sobre o assunto ao longo do estudo em pauta. A própria

insistência sobre a significação ética e política das formas não dogmáticas de se transmitir o “discurso de outrem” promove a desestabilização das divisões, há longo tempo estabelecidas. Afirmar o conteúdo ideológico e social da palavra, resgatar seu valor semântico, não significa reduzi-la a esta dimensão, menos ainda liberá-la do comprometimento social inevitável a que toda palavra é destinada, incluindo a ficcional. O que amplia as possibilidades dos níveis de entendimento, a respeito da afirmação recorrente nos mais variados contextos da obra do escritor: a de que “[...] o sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação vivas.” (BAKHTIN, 1997b, p.191).

A palavra “*categórica*”/“*autoritária*”, a palavra “*assertiva*” tende ao apagamento dessa “*atitude valorativa*” inerente a todo ato de fala, a toda palavra viva, o que vem ratificar o procedimento metodológico de Bakhtin, ao separar os discursos: a palavra isolada e estável, reinando soberana sobre a vida social e as marcas de subjetividade, é apenas uma suposição no conjunto das formulações teóricas do escritor. Como procedimento “*dialógico*” que se explicita, que se expõe na sua essência aberta e inacabada, permeável à pluralidade de “*orientações apreciativas*” de personagens e narradores, o discurso indireto livre combina as entoações da personagem (empatia) e as entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção lingüística (BAKHTIN, 1997b, p.191). Por ele atravessam todos os tipos de palavras – assertivas e ficcionais – numa espécie de radicalização da natureza da linguagem; nele são extremas as conseqüências do “*dialogismo*”, princípio constitutivo do toda atividade verbal, postulado por Bakhtin.

Plurilingüismo, dialogismo e exotopia: noções para uma nova estética dos gêneros em prosa

Opondo-se à idéia de “uma língua única abstrata”, um dos princípios básicos das poéticas tradicionais sobre o problema dos gêneros, Bakhtin afirma “o plurilingüismo real” ou “a dialogicidade interna”, própria a todo discurso ou texto, categoria, entre outras não menos decisivas, a partir da qual desenvolveu novas propostas de tipologia dos gêneros discursivos/textuais.

Dentre as questões levantadas pelo autor, interessa, neste trabalho, discutir a polêmica distinção entre discurso poético e discurso romanesco que, em linhas gerais, pode-se assim resumir: definido como monológico, o texto poético estaria “[...] convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio [...]”, ao contrário do romance que se constitui como elaboração literária marcada pelo hibridismo e pela polifonia (BAKHTIN, 1997b, p.93).

Embora possa parecer evidente, o esquema proposto deve ser interpretado com reservas, observando-se, sobretudo, o objetivo do escritor de afirmar a

legitimidade do romance como gênero literário devidamente reconhecido em suas particularidades.

Desdobramentos mais esclarecedores da questão podemos buscar, ainda assim, nas próprias entrelinhas dos textos bakhtinianos, “saturados”, eles também, de sentidos nem sempre explicitados. Assim é que os conceitos de “dialogismo” e “polifonia” puderam vir a ser reelaborados no cruzamento de campos diversos dos estudos da linguagem, como a teoria literária, apontando novos rumos para o problema em questão. É a partir desse entrelaçamento das áreas que pretendo retomar o problema dos gêneros, redefinindo as bases que sustentariam as diferenças entre o texto em prosa e o texto poético, em busca de uma compreensão mais adequada dos argumentos do autor.

Princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso, o “dialogismo” não deve ser identificado à “polifonia”, embora os termos, em diversas passagens dos textos do autor, apareçam como sinônimos. Pode-se remeter o conceito de “dialogismo” às formas não-marcadas da presença do outro no discurso (o que J. Authier-Revuz (1982) chama de “heterogeneidade constitutiva do discurso”), em outras palavras, o “dialogismo” compreende uma alteridade radical, interna ao sujeito e ao discurso, não-localizável e não-representável explicitamente na superfície do texto.

O termo “polifonia”, por outro lado, deve ser referido a “uma categoria não reiterável”, significativo, em última instância, no caso único e singular da prosa de Dostoiévski. A respeito, Cristovão Tezza (2003, p.227) esclarece que “nas obras dos anos 30 e 40, a “polifonia” desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de ‘plurilingüismo’³. Se ampliarmos, contudo, o emprego do termo “polifonia”, polifônicos seriam os textos em que o “dialogismo” aparece mostrado, circunscrito explicitamente sob as mais variadas formas (ainda segundo palavras de J. Authier-Revuz (1982), “heterogeneidade mostrada do discurso”), e “monofônicos” (ou “monológicos”) os textos em que a “dialogicidade constitutiva da linguagem” seria silenciada.

Simplificando, a “polifonia” constituiria uma das formas possíveis de “heterogeneidade marcada” e a diferença realmente essencial residiria nos usos “monológico” e “polifônico” do discurso. Nessa perspectiva, “monológicos” podem ser considerados muitos textos em prosa e “dialógicos” outros tantos poéticos. As diferenças assinaladas, particularmente no texto “O discurso na poesia e o discurso no romance” (BAKHTIN, 1998), estariam situadas “[...] no terreno quantitativo das relações necessariamente dialógicas da linguagem [...]” e uma “classificação qualitativa das formas” não teria relevância especial na perspectiva teórica do autor,

³ Na passagem em questão, o autor encaminha suas ponderações para uma associação entre os conceitos de “dialogismo” e “plurilingüismo”.

apenas utilizada em seus escritos sobre o romance como instrumento para definir uma tipologia histórica da prosa romanesca⁴.

Em outras palavras, o que define a natureza estética do texto em suas formas genéricas específicas – poética e romanesca – é a *intensidade* das relações estabelecidas entre o autor-criador e seu herói, bem como entre o poeta e seu objeto e não os traços formais abstraídos dessas relações⁵. É, portanto, na direção contrária à que foi assumida pelos formalistas russos que Bakhtin entrelaça os campos estético, filosófico e ético na construção de uma teoria complexa e abrangente sobre os gêneros literários, num passo decisivo ao resgatar a importância do autor dentro do quadro conceitual a respeito dos discursos poético e romanesco.

O passo, audacioso e antecipador, foi inicialmente tratado no ensaio “O autor e o herói” (incluído no volume *Estética da criação verbal*, da Martins Fontes), com os conhecidos desdobramentos em obras posteriores (refiro-me aos textos de 30-40, sobre a teoria do romance).

Insistindo na confluência dos vários campos do conhecimento, o autor procurou traçar as categorias fundadoras de uma estética inseparável de um conjunto de princípios éticos. Duas dessas categorias revelam-se decisivas para o entendimento do conjunto da obra de Bakhtin: a *exotopia* e o *dialogismo*, particularmente no estudo dos gêneros. Pela primeira compreende-se o autor-criador e o autor-contemplador como partes integrantes do objeto estético. Pela segunda, considera-se a língua como atividade verbal pluridiscursiva, “[...] como fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações.” (BAKHTIN, 1997b, p.123). Exotopia e dialogismo, assim, complementam-se como princípios constitutivos da linguagem e da arte, observadas as diferenças “quantitativas”, e não substanciais, que em ambas se manifestam. Como foi observado no caso das formas composicionais, também aqui Bakhtin estabelece relações indissociáveis entre o acontecimento estético e a vida social:

⁴ As noções no trecho mencionadas devem-se a Cristovão Tezza (2003, p.253): “Observe-se como a definição estilística do romance, nas mãos de Bakhtin, é também uma definição da realidade lingüística; o que define o romance é o modo como ele se relaciona com a vida da linguagem. Bakhtin não dá nenhuma importância à questão composicional – a diferença entre conto, romance ou novela, por exemplo, que tanto sono tira dos que vêm na composição formal a essência da literatura, para Bakhtin não tem relevância especial; são apenas formas genéricas que se estratificam na história, e que ele usa em vários momentos para definir estágios ou tipos de prosa romanesca.”

⁵ Ainda nas palavras de Tezza (2003, p.241): “O segundo ponto é a clara compreensão de que a distinção entre o estilo prosaico e o estilo poético se faz numa relação quantitativa – para Bakhtin, não há nenhuma ‘essência’ poética ou prosaica, mas diferentes intensidades na relação do discurso – na vida do momento verbal – entre as diferentes vozes participantes. Se de um lado o traço plurilingüístico, isto é, a incidência viva de diferentes centros de valor no mesmo momento verbal, é o motor da significação prosaica, no seu limite máximo, de outro, no seu limite mínimo, ‘a linguagem poética em seu sentido estrito requer uma uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum’.”

[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam [...] (BAKHTIN, 1997c, p.25).

Mas em que então consistiria a diferença “quantitativa” essencial na apreensão da forma estética? Na obra de arte, escreve Bakhtin (1997c, p.25-26), ao contrário do que se passa na vida em que “nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao todo do homem”, “[...] haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo.” Na visão de Bakhtin, “correlativos no todo de uma obra”, autor e herói relacionam-se como duas consciências, situadas em perspectivas diferentes. Denominada “exotopia”, essa relação é que fundamenta o “acontecimento estético”:

A consciência de um autor é a consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo [...] O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. (BAKHTIN, 1997c, p.32-33)⁶.

Ocorre que nas *Memórias do subsolo* não se confirma o excedente de visão, responsável pelo “acabamento da obra”. Autor e herói não se encontram em perspectivas diferentes, não há o distanciamento necessário que permitisse ao autor ver e saber mais que o seu herói, pois o autor e o herói são um só personagem. Será essa a razão que levou Bakhtin a separar, de um lado, as novelas de Dostoiévski, definindo-as como monológicas, e de outro, os romances, polifônicos, dialógicos?

Vejamos em que termos o crítico elabora a questão na análise que apresenta das *Memórias do subsolo*. Ela nos levará, mais adiante, de volta à pergunta sobre o autor da narração.

⁶ Deve-se lembrar que é ainda nesse mesmo ensaio que Bakhtin (1997c, p.29) expõe, com inequívoca clareza, severas restrições aos “métodos biográficos e sociológicos”, insuficientes, nas suas palavras, para uma “[...] compreensão formal-estética aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói.” A idéia de “autor” em nenhuma passagem se confunde com o material biográfico, ou é relacionada com a experiência social, de modo imediato e mecanicista, como costuma ocorrer nos métodos citados.

“Eu”, “vocês” e os “outros”: vozes em cena

Podemos, a essa altura, afirmar que a narração das *Memórias* é uma narração sem perspectiva. Imediatamente próximo “do herói e do acontecimento em processo”, o narrador constrói conseqüentemente imagens instáveis e inacabadas de ambos. Na fala monológica desse anti-herói, escreve Bakhtin, “[...] o que impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta [...]” (BAKHTIN, 1997a, p.230).

Cada enunciação do narrador pressupõe a palavra do outro, antecipando-a ou refutando-a. O cruzamento de vozes na voz do narrador verifica-se nos vários papéis atribuídos, respectivamente, aos textos evocados ou citados de escritores contemporâneos de Dostoiévski, ao interlocutor/leitor representado textualmente e ao próprio narrador, em cujo discurso imbricam-se, na forma de uma construção em abismo, a narração e o comentário, indissociáveis, intermináveis. Seguindo de perto a leitura de Bakhtin, é Todorov (1980) quem nos apresenta as *Memórias do subsolo* como uma “encenação da escrita”, em que o narrador constitui-se como um “eu desdobrado”, voltando-se vertiginosamente sobre si mesmo, o que faz do texto um exercício infundável e radical de indagação sobre as inúmeras imagens de si, incertas e contraditórias.

Em síntese, entende o crítico por “escrita encenada” um texto explicitamente “dramatizado”, monólogo constitutivamente dialógico, em tensa polêmica com os vários discursos, assumidos, nas *Memórias*, pelos autores dos textos parodiados; pelo leitor, tratado como “vós” ou “tu”; todos sustentados por um narrador em primeira pessoa que, embora hostilize esses outros a quem se dirige, deles necessita para construir o seu próprio monólogo.

São vozes em confronto dialógico, de onde emergem sentidos vários e contraditórios, construídos em conformidade com as relações de poder travadas entre as personagens, que emergem, pela palavra do narrador, para o palco por ele montado. O “homem do subsolo” fala e faz falar.

O texto é desse modo não um reflexo ou uma representação da realidade, como supostamente seria uma narrativa realista do século XIX, mas constitui-se como reflexo de outros textos em incessante jogo de espelhos, revelando uma das marcas da modernidade narrativa, que conta entre seus principais fundadores o escritor russo.

Como em todo drama encenado, temos nas *Memórias* personagens representando alguns papéis. Ao papel representado pelos discursos de outros escritores, Todorov denomina *eles*. Com *eles* – “interlocutores presentes no espírito dos leitores contemporâneos” (TODOROV, 1980, p.136) – Dostoiévski estabelece uma tensa e agressiva polêmica sustentada pelos complexos recursos da ironia e da

paródia. *Eles* são os escritores românticos, os positivistas/cientificistas, os liberais, os socialistas utópicos – que formavam o conjunto de intelectuais que influenciaram e dominaram o pensamento crítico/cultural da Rússia entre as décadas de 40 e 70 do século XIX. *Eles* são ainda os chefes da repartição pública, os seus superiores, *eles* são os *outros*: “Eu sou sozinho e eles são todos”, escreve o narrador, em imagem precisa da sua vasta solidão (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.58).

O Senhor, Vocês, Vós são algumas das palavras com que o narrador se volta ao leitor de sua escrita, não para criar laços, buscar afinidades, mas para hostilizá-lo, ou ainda dispensá-lo. Afinal não estamos diante de alguém que, embora escreva como se dirigisse a um público, escreve na verdade só para si mesmo? Nas palavras do narrador, trata-se (sua escrita) “de forma, unicamente de forma vazia”, certo que está de que nunca haverá de ter leitores. Com esta e outras considerações sobre a razão de sua escrita, encerra-se a primeira parte de um singular relato, drama encenado na presumida ausência do público.

O que nos revela sobre nós mesmos essa hostilidade aos leitores dirigida? Não lemos com curiosidade e prazer essas *Memórias* de um narrador, para nós, desconhecido? Podemos levar ao pé da letra a afirmação de independência em relação ao público leitor? E até que ponto não nos comprometemos com o que este narrador nos diz? Até que ponto seríamos estranhos um ao outro?

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. Ora, eu compreendo. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.15).

Assim começa a narração de suas memórias o “homem do subsolo”, já desde o início pontuando o seu discurso a partir da provável réplica do outro, diante do qual deve ele afirmar a última palavra. Reticências, negativas, evasivas, parênteses, interrogações, exclamações, frases inacabadas, frases contraditórias, citações diretas ou indiretas, essas são algumas marcas textuais de quem parece saber que não está falando apenas consigo mesmo, de quem parece saber que é mesmo impossível falar sozinho, ainda que rejeite a idéia de escrever para um público, conforme já observamos acima.

A propósito, Bakhtin já observara, em trabalho sobre Dostoiévski referido acima, a ambigüidade inerente ao discurso do herói de *Memórias do subsolo*, em relação ao discurso do outro:

Como consequência dessa relação do ‘homem do subsolo’ com a consciência e o discurso do outro – da dependência excepcional em relação a ele e, simultaneamente, da extrema hostilidade em relação a ele e da não-aceitação do seu julgamento – a sua narração assume uma particularidade artística sumamente substancial. (BAKHTIN, 1997a, p.233).

Bakhtin define essa peculiaridade artística como “deselegância do estilo”, que, em poucas palavras, consiste em um prosaísmo ao mesmo tempo agressivo e lírico, razão pela qual, ressalta Bakhtin (1997a, p.234), deva-se falar de um lirismo análogo a “uma dor de dente”, fazendo referência à passagem em que o herói do subsolo quer provar sua convicção de que “o homem ama com paixão o sofrimento” e, ainda mais inquietante, sente intenso prazer ao desagradar, ao irritar os outros expondo o seu próprio sofrimento, como na passagem a seguir:

Peço-vos, senhores: prestai um dia atenção aos gemidos de um homem instruído do século XIX que sofra de dor de dentes, [...] os seus gemidos tornam-se maus, perversos, vis, e continuam, dias e noites seguidos. E ele próprio percebe que não trará nenhum proveito a si mesmo com os seus gemidos. Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si mesmo e aos demais. Sabe que até o público, perante o qual se esforça, e toda a sua família já o ouvem com asco [...] e sentem, no íntimo, que ele poderia gemer de outro modo, mas simplesmente, sem garganteios nem sacudidelas, e que se diverte, por maldade e raiva. Pois bem, é justamente em todos esses atos conscientes e infames que consiste a volúpia. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.27).

Esse estilo das *Memórias*, lírica prosaica, “lírica *sui generis*, análoga à expressão lírica de uma dor de dente” resulta de uma estética do cinismo e da crueldade deliberada, “[...] que tende para o insano, sendo a insânia uma espécie de forma, uma espécie de esteticismo, se bem que com marca inversa.” (BAKHTIN, 1997a, p.234-235).

Bakhtin chama a atenção ainda para o aspecto parodístico dessa estética que, autoreflexiva, autoconsciente, refere-se a si própria sem o mínimo traço de complacência ou generosidade:

Toda a confissão do “homem do subsolo” tem um fim: destruir sua própria imagem no outro, denegri-la no outro, como 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) [...] Para tanto é necessário exterminar do seu discurso todos os tons épicos e líricos, os tons “heroificantes”, torná-lo cinicamente objetivo. (BAKHTIN, 1997a, p.235).

Retornando à questão dos papéis em representação nesse “drama da fala”, restam algumas últimas palavras sobre o narrador em primeira pessoa, ao mesmo tempo personagem-protagonista da narração. Trata-se de um “eu desdobrado”, desdobrável, ao infinito, como vimos. O discurso desse sujeito da enunciação narrativa fraciona-se infinitamente em outros “eus”, *personas* em cena que se contradizem, que se estranham, que se hostilizam. Daí a ausência de uma palavra conclusiva. O homem do subsolo “[...] não pode chegar a um acordo consigo mesmo, assim como não pode deixar de falar sozinho [...]” (BAKHTIN, 1997a, p.238), o estilo do seu discurso é organicamente estranho à conclusão, ao acabamento. O autor precisaria estar bem mais distante para oferecer de si mesmo uma visão acabada, uma interpretação mais completa e estável. O autor se conhece fragmentado, não vê nem sabe mais do que seu herói. Como então discernir quem fala daquele do qual se fala? Como terminar uma história que não tem fim? Como finalizar as *Memórias*, senão interrompendo-as bruscamente, mecanicamente? Não haveria “maneira tão orgânica e tão adequada ao herói do subsolo” de encerrar “um discurso inteiramente infinito”, é Bakhtin (1997a, p. 238), mais uma vez, que escreve.

Por fim, gostaria de mencionar o que Bakhtin define como “[...] o momento de apelo inerente a todo discurso em Dostoiévski, ao discurso da narração no mesmo grau que ao discurso do herói.” (BAKHTIN, 1997a, p.240).

Diálogo interior consigo mesmo, entrelaçado com a palavra do outro, inseparável, indiscernível desse outro, a narração dessas memórias é a de um homem ressentido, que rechaça no plano intelectual/racional a relação com os outros homens, mas que no plano das emoções não consegue libertar-se desse vínculo. Essa relação contraditória ao extremo expressa-se na forma como se desenvolve esse discurso narrativo voltado essencialmente para outros discursos, para o próprio discurso, um discurso em que “não há objetos, referentes, há apenas sujeitos”, razão pela qual, no universo de Dostoiévski, encontramos apenas “[...] o discurso-apelo, o discurso que contata dialogicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso.” (BAKHTIN, 1997a, p.240).

Isso posto, perde relevância o intervalo entre memórias inventadas e memórias autênticas, entre autor e narrador, entre o narrador e o seu personagem. São distâncias, fronteiras que se tangenciam na trama de um singular discurso, desse anti-herói que não redigiu romance, nem sequer fez literatura. O que realizou, segundo palavras ao final do relato, foi antes “um castigo correcional”, escreveu a sua vida, “vida viva”, e por isso talvez provoque as mais desagradáveis reações. Quando a vida se confunde com a escrita, não faz sentido perguntar sobre a divisão dos discursos. Ao homem do subsolo interessa “anotar” no papel uma incômoda recordação, porque assim acredita dela poder se livrar. Vê nesse exercício um

“trabalho” que talvez o torne um homem “bom e honesto”. Sua escrita é penosa, porque é viva e, como muitos são os que se desacostumaram da vida, preferindo os livros, muitos são os que não podem tolerar uma escrita que, como “uma passagem de vida, atravessa o vivível e o vivido”⁷.

As últimas palavras desse homem referem-se a um universo livresco que ele abomina e do qual parece ter-se libertado ao escrever suas recordações. Digo parece, pois na oposição da literatura, “letra morta”, à “vida viva”, à “vida verdadeira”, há inscrito um sentimento de impasse: se saímos dos livros perdemos nossas referências, se permanecemos circunscritos às letras impressas estamos condenados à morte; o que parece indicar que só resgatamos “o hábito da vida” escrevendo, inscrevendo a vida na escrita, cujo ponto final é apenas uma convenção a mais, uma das regras do contrato narrativo, apenas. Assim é que, escritas no papel, as palavras do “homem do subsolo” ecoam para além do texto, no ato da leitura, e para além do leitor, na errância própria de toda escrita, “letra órfã à procura de seu corpo de verdade” (RANCIÈRE, 1995, p.41).

A escrita órfã das *Memórias do subsolo*: o problema do autor

Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado, até, ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, próprios [...] Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos, e isto nos agrada cada vez mais.

Fiódor Dostoiévski (2000, p.146-147).

Mesmo agora, passados tantos anos, tudo isso me vem à memória de modo demasiado mau. Muita coisa lembro agora realmente como um mal, mas... não será melhor encerrar aqui as “Memórias”? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las. Pelo menos, senti vergonha todo o tempo em que escrevi esta novela: é que isto não é mais literatura, mas um castigo correcional.

Fiódor Dostoiévski (2000, p.145).

Se parece claro que a figura do “autor” não pode ser reduzida à de um sujeito empírico, com suas histórias, suas idiossincrasias, por outro lado, não me parece que deva ser dele totalmente dissociada. Ao contrário, o “eu” que escreve o texto

⁷ A propósito, lembro as palavras de Deleuze (1997, p.11), no texto “A literatura e a vida”: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.”

literário inscreve-se na ambígua, ambivalente fronteira entre as subjetividades do autor e dos narradores/personagens.

A esse respeito, talvez mesmo pela aparente obviedade do que informa, podemos fornecer preciosas pistas a nota explicativa, assinada por Dostoiévski (2000, p.14), a respeito das relações entre ele, o autor, e o narrador das *Memórias do subsolo*:

Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive os seus dias derradeiros. No primeiro trecho, intitulado “O Subsolo”, o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio. No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente “memórias” desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida.

O desdobramento autor/narrador, pessoa/personagem explicita-se nessa passagem, conforme uma das convenções da narrativa realista do século XIX. Nesse caso, as fronteiras discursivas relacionadas ao estatuto ficcional ou documental de um texto são problematizadas, mas não chegam a se diluir. O locutor/narrador – constituindo-se como instância que assume a responsabilidade pelo ato de linguagem, pela narração – não coincide com o autor, Dostoiévski: o locutor é também personagem como as demais personagens que participam da trama narrativa. A nota explicativa é um índice de que o autor assume que os acontecimentos evocados são fictícios e se responsabiliza por esse discurso considerando-o imaginário. Expostos de modo esquemático, conforme acima, os problemas que dizem respeito à relação autor/narrador podem parecer demasiadamente simples. Vejamos mais de perto a questão, acompanhando as sinuosas e labirínticas memórias do homem do subsolo.

No estudo acima mencionado, sobre as *Memórias* de Dostoiévski, Todorov assinala a composição dramática do texto, concebido não apenas como um confronto de diversas concepções filosóficas, éticas e literárias – o que sem dúvida constitui também um dos aspectos centrais da obra – mas percebido sobretudo em sua forma literária, no meio expressivo através do qual essas idéias são expostas e debatidas, como uma *encenação* em que se dispõe de vários papéis, incorporados pelos personagens em polêmicas mais ou menos explícitas (TODOROV, 1980, p.135).

Tributária das análises de Bakhtin a respeito da poética de Dostoiévski, a ênfase na forma teatral das vozes em interação repousa sobre as noções de polifonia e dialogismo, reelaboradas e desenvolvidas por Todorov, no artigo citado, como um “drama da fala”. Leitura que contorna, mas não enfrenta, o problema posto pela advertência de Dostoiévski ao leitor das *Memórias*, antes de iniciar o relato.

Por que devemos confiar na separação estabelecida pelo autor entre o real e o fictício? De fato, como discernir esse “eu” que escreve nas margens do texto, em nota explicativa, assumindo a paternidade de umas poucas palavras, do narrador “anônimo” que relata e comenta suas memórias? Em outras palavras, como separar Dostoiévski do “homem do subsolo”, se é o próprio escritor quem nos avisa que “[...] pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou”? (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.14).

Sabendo da complexidade relacionada ao problema da autoria, devo esclarecer que, para não perder o foco do trabalho, tratarei apenas o que considero estritamente indissociável do tema central em pauta.

Começamos então com o problema da assinatura. O nome próprio de um autor, escreve Foucault em conhecido texto, não funciona exatamente como os outros, e isso pelas razões, em síntese, destacadas: um nome de autor exerce com relação aos demais discursos um certo papel; “serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (ele indica que o discurso “[...] deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto [...]); e finalmente “[...] o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu.” (FOUCAULT, 1992, p.45). Analisando a função autor, Foucault reconhece quatro aspectos que permitem caracterizá-la. Ressalto a terceira, assim descrita:

Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor. Provavelmente, tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, de fato, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. Todas as operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso. (FOUCAULT, 1992, p.45).

O autor é nessa passagem percebido como o efeito de uma complexa construção histórica e social, cujas operações são comumente apagadas. Entre todas, interessamos uma das mais consolidadas: o autor como o lugar originário da escrita e, em

consequência, da verdade. Em perspectiva inversa à que parte da noção de sujeito como origem da verdade, Foucault afirma ser tão equivocado procurar o autor no escritor real quanto no narrador/locutor de ficção. Isso porque é a distância entre o sujeito empírico e o sujeito do discurso – a cisão entre eles – a condição para que a “função autor” se efetue. Em outros termos, para que seja eficaz, a “função autor” necessita de ser preservada em sua dimensão ficcional.

Luís Costa Lima (1990), em “Persona e sujeito ficcional”, reavalia a análise, por ele realizada, sobre os relatos memorialísticos, textos de ficção e a narrativa autobiográfica, na qual enfatizou antes os aspectos contrastivos nos discursos em questão. Recusa então, no citado ensaio, o isomorfismo entre autor e nome próprio, como “uma fábula do registro civil”, ao mesmo tempo em que desenvolve uma concepção do “eu” como “persona”, proteção simbólica a partir da qual o homem estabelece as relações sociais, desdobra-se desempenhando variáveis papéis. Dentre esses papéis (ou funções, retomando Foucault (1992, p.46)) “[...] o memorialismo é uma ficção naturalizada, isto é, uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro de verdade.” Mas ainda aqui reitera-se o propósito de “pensar-se as diferenças entre memorialismo e ficção” apostando o autor no “rendimento do ficcional”, conforme o trecho abaixo citado:

Neste sentido, as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame de sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para a adoção do público. Ao contrário dessa voluntária/involuntária manipulação, note-se o contraste com o rendimento do ficcional. Bentinho forja o processo de Capitu, não porque tivesse o plano de condená-la senão porque escrevia suas memórias segundo a ótica do advogado que era. O leitor entretanto não se depara, no Dom Casmurro com o gênero memorialista porque, como poucos, Machado soube aproveitar o intervalo que lhe concedia a ficção para fornecer pistas desconstrutoras da auto-imagem do protagonista. As memórias assim se tornavam elemento para o exercício não-naturalizado da ficção. O discurso desta portanto se distingue do memorialista por apresentá-la a nu, pelo “desnudamento” de sua própria ficcionalidade. (LIMA, 1990, p.129-130).

A insistência, portanto, nas delimitações mais ou menos rígidas de fronteiras discursivas parece conduzir os estudos críticos e teóricos a um beco sem saída. Mesmo no caso em que se atente para a fragilidade das tipologias demasiadamente fechadas, pode-se ainda indagar: qual a razão de se privilegiar um texto ficcional? Estaria a ficção mais próxima da verdade? Assim sendo, que concepção de verdade acha-se implícita nessa hipótese?

Eis o segundo problema, ao do autor também relacionado.

Como se sabe, o debate sobre a divisão dos modos do discurso é muito antigo, remonta aos diálogos platônicos, à *República* e a *Fedro*. Este último, em que a escrita é condenada como *phármakon*, particularmente nos interessa, pois nele

já não se trata apenas de recusar a mímese poética como mentira ou ficção, mas de sublinhar uma outra oposição, entre a voz viva (*logos vivo*) sustentada pelo seu autor-pai e a escrita morta, “letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante” (RANCIÈRE, 1995, p.9).

A questão da escrita em *Fedro* apresenta-se como um problema moral, inseparável da verdade e da memória, como se pode ler nas seguintes palavras de Sócrates dirigidas a Fedro: “[...] só nos resta tratar da conveniência ou inconveniência de escrever e de como nos desempenharmos dessa tarefa por modo decente ou desairoso.” Na seqüência, o que se confirma não é uma condenação de toda e qualquer escrita, mas de uma certa escrita, a que é redigida pelos sofistas, “fazedores de discursos ou redatores de leis” (PLATÃO, 1973, p.92 e p.98).

No outro pólo da divisão proposta, Sócrates recomenda “[...] os discursos escritos para serem estudados ou pronunciados com fins didáticos, e que são verdadeiramente escritos na alma, tendo como tema o justo, o belo e o bom; são os únicos eficientes, perfeitos e dignos de consideração e merecedores de serem denominados filhos legítimos de seu autor [...]” (PLATÃO, 1973, p. 92).

No fundamento dessa partilha entre discursos legítimos e ilegítimos (escritos ou não, não é disso que se trata quando Sócrates se refere à escrita), apropriados e impróprios, está a presença ou a ausência do autor. Em outras palavras, para saber se é “belo ou vergonhoso escrever discursos ou pronunciá-los” (PLATÃO, 1973, p.96) é preciso antes responder a outras perguntas: quem fala; de onde fala e com que autoridade fala.

Na argumentação em defesa do “verdadeiro saber” – o do sábio/filósofo – (e que nem por isso deixa de ser um ponto de vista) Sócrates recorre, como sempre, ao mito, para descartá-lo em seguida como “[...] lendas, histórias de antigamente, um conhecimento por ouvir dizer” (PLATÃO, 1973, p.90).

Eis em síntese o relato sobre o mito de Teute, “o primeiro a descobrir os [...] os caracteres da escrita”. Teute apresenta-se ao Rei Tamuz, representante de Amão, deus dos deuses, para presentear-lo com suas invenções e a ele, ao Rei, compete a prerrogativa de apreciar, julgar e condenar, se for o caso, os presentes oferecidos por seu súdito. Dentre eles, a escrita, mostrada por Teute como “remédio para o esquecimento e a ignorância”. A resposta do rei é inequívoca:

Engenhosíssimo Teute, uma coisa é inventar as artes, e outra, muito diferente, discorrer sobre a utilidade ou desvantagem para quem delas tiver de fazer uso. Tal é o teu caso, como pai da escrita: dada a afeição que lhe dedicas, atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício da memória. Confiante na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo, e graças a

eles mesmos, que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas para a lembrança. (PLATÃO, 1973, p.92-93).

O Rei – Deus experimenta a escrita como um produto que não é seu, mas que vem de fora, além de vir de baixo, de um seu vassalo, que aguarda a sua legitimação. O Rei não sabe escrever, ignorância que testemunha sua soberana independência: “ele fala, ele diz, ele dita, e sua fala é suficiente”. O escriba apenas acrescenta o “suplemento de uma transcrição”, por essência secundária (DERRIDA, 1991, p.22).

O esquema da argumentação é claro: ao “*logos* vivo e animado”, “[...] escrito com o conhecimento na alma de quem estuda, e que não somente é capaz de defender-se, que de falar e de silenciar quando preciso [...]”, opõe-se o seu simulacro, a escrita, “muda e falante demais” (nos termos de Rancièrre), discurso órfão, sem autoria, errando “daqui dali”, sem saber a quem deva dirigir-se ou não (PLATÃO, 1973, p. 92-94).

“Amigo da sabedoria”, o filósofo é aquele que conhece o justo, o belo, o bom e o verdadeiro, portanto reconhecido como autor legítimo dos discursos que engendra. Estes, por sua vez, filhos legítimos de seu autor-criador, escritos nas almas preparadas para acolhê-los, engendram sucessivamente outros tantos discursos, formando-se desse modo uma “genealogia legítima de discursos”, bem distinta da disseminação desordenada dos escritos em terreno movediço.

A origem do *logos*, sua autoridade e poder fundamentam-se portanto na “paternidade reconhecida”. O *logos* vivo tem um pai legítimo – Deus e seu representante, o sábio/soberano. Aquele que conhece a verdade é o mesmo que detém o poder, o mesmo também que exercita a memória “no seu próprio íntimo”, sem o auxílio dos “caracteres estranhos” e ameaçadores da escrita.

Vemos que junto com uma certa escrita, uma certa memória é desqualificada, a memória escrita que, emancipada do seu autor, liberta-se também da palavra absoluta e soberana em poder do rei-filósofo. Na ausência do pai, pode percorrer livre seu trajeto incerto de “letra morta” disponível para assumir sua sempre singular, perturbadora verdade, que surge para embaralhar a as relações legítimas de filiação dos discursos.

Assim apresentado, o discurso (vivo?) de Sócrates parece irrefutável. E de fato é, não propriamente pela moral pedagógica que ostenta, mas pelo paradoxo não explicitado que o atravessa. Para afastar a ameaça da escrita e preservar a verdade do *logos* vivo, o filósofo teve que fixá-lo definitivamente na escrita, desfazendo com esse gesto a divisão antes estabelecida entre a escrita morta, “muda e falante demais”, e o *logos* vivo, “que fala e silencia quando preciso”. Porque, na verdade, uma vez entrelaçada na escrita, “a voz nunca será nada além de um suplemento de

escrita” (RANCIÈRE, 1995, p.12). Ao que parece, entre o filósofo e o logógrafo, fazedor de discursos, a distância é quase imperceptível.

Imitação do *logos* vivo, a forma platônica do diálogo seria uma “mímese anti-mimética”, construída na ambivalência resultante da recusa da escrita e do mito de uma escrita para além da escrita, supostamente mais adequada aos princípios da verdade e da moral. Um preceito paradoxal portanto regula a composição do *Fedro* e “talvez seja esse dispositivo da escrita” “[...] que abre o espaço textual que os modernos chamarão de literatura [...]”, conforme hipótese de Rancièrre. Literatura que, como escrita, surge quando as artes e os gêneros poéticos tradicionais perdem eficácia, cedendo lugar ao “ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever”, quando emergem os “[...] dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal [...] a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – épica e dramática –, e o romance, situado à margem da eloquência.” (RANCIÈRE, 1995, p.12 e p.26).

É ainda Rancièrre quem nos lembra os vínculos entre o diálogo filosófico e o romance, já examinados por outros críticos e escritores, entre os quais Bakhtin. O que interessa, porém, ao crítico salientar não é a polifonia romanesca ou o hibridismo dos gêneros do discurso, nem ainda o modo como Bakhtin relaciona o dialogismo com o literário. O dialogismo, escreve ele, “[...] não é a invasão da monofonia do discurso nobre pela multiplicidade das vozes do baixo e pelo parodismo popular.” Na leitura que propõe a respeito, o que ameaça “a forma platônica do diálogo e da dramaturgia do personagem socrático” – na verdade, “uma invenção do discurso nobre” – não é “[...] o vigor da palavra ‘popular’, mas a dispersão e o desvio democráticos da escrita, a aventura do discurso ‘mudo’, circulando sem voz que garanta sua enunciação e a validade do que ele diz.” (RANCIÈRE, 1995, p.12-13).

Considerando a hipótese de Rancièrre (1995, p.13), para quem “[...] a literatura é o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mímese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita [...]”, estaríamos falando de literatura ao tratar do diálogo platônico, particularmente de *Fedro*.

As analogias defendidas por Sócrates parecem claras: de um lado, paternidade, autoria e legítima filiação na origem de todo discurso da verdade; de outro, orfandade e filiação bastarda na disseminação desordenada de meras cópias do discurso vivo. Estamos diante, portanto, de uma discussão sobre a verdade e a falsidade da escrita, não mais propriamente da verdade ou falsidade da representação, não se tratando no caso da divisão entre o ficcional e a realidade. A questão passa a ser, dessa perspectiva, um problema da escrita numa nova relação com a verdade, inversa à que se fixou no discurso nobre do filósofo.

Assim sendo, toma outra, diversa direção, a pergunta que fizemos sobre as relações entre o “eu” que escreve no início do texto, em nota de rodapé, assumindo

a autoria nessa pequena passagem e o narrador “anônimo” que relata e comenta suas memórias – ou ainda entre Dostoiévski e o “homem do subsolo”.

Se aceitamos a idéia de “literatura como dramática da escrita”, não podemos ingenuamente subscrever a delimitação entre memórias autênticas, de um suposto autor presente, e memórias fingidas, de um também suposto autor, apenas oculto, escondido pela *persona* do narrador em primeira pessoa. Não pretendo com isso negar que tenha existido o autor Dostoiévski, afinal a “fábula do registro civil” tem preservado sua eficácia e relevância, embora não mais, é claro, conforme o chamado biografismo determinista do século XIX.

O inquietante da questão sobre o autor reside na sua quase nula pertinência, sempre que uma escrita se nos apresenta. Leiamos ainda uma vez as passagens em que o “homem do subsolo”, órfão, anônimo, “natimorto” escritor de suas memórias, se refere à sua escrita.

[...] e eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas por exibição, pois assim me é mais fácil escrever. Trata-se de forma, unicamente de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores. Já declarei isto uma vez... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.53).

Fica ainda uma pergunta: para que, em suma, quero eu escrever? Se não é para um público, não se poderia recordar tudo mentalmente, sem lançar mão do papel? Assim é; mas, por escrito, isto sairá, de certo, mais solene. O papel tem algo que intimida, haverá mais severidade comigo mesmo, o estilo há de lucrar. Além disso, é possível que as anotações me tragam realmente um alívio. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.54).

Mesmo agora, passados tantos anos, tudo isso me vem à memória de modo demasiado *mau*. Muita coisa me lembro agora realmente como um mal, mas... não será melhor encerrar aqui as “Memórias”? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las. Pelo menos, senti vergonha todo o tempo em que escrevi esta *novela*: é que isto não é mais literatura, mas um castigo correcional. De fato, contar, por exemplo, longas novelas sobre como eu fiz fracassar a minha vida por meio do apodrecimento moral a um canto, da insuficiência do ambiente, desacostumando-me de tudo o que é vivo por meio de um enraivecido rancor no subsolo, por Deus que não é interessante: um romance precisa de herói e, no caso, foram acumulados *intencionalmente* todos os traços de um anti-herói, e, principalmente, tudo isto dará uma impressão extremamente desagradável, porque todos nós estávamos desacostumados da vida, todos capengamos, uns mais, outros menos. Desacostumamo-nos mesmo a tal ponto que sentimos por vezes certa repulsa pela “vida viva”, e achamos intolerável que alguém a lembre a nós. Chegamos a tal ponto que a “vida viva” autêntica é considerada por nós quase um trabalho, um emprego, e todos

concordamos no íntimo que seguir os livros é melhor. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.145-146, grifo do autor).

Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado, até, ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, *próprios*; temos vergonha disso, consideramos tal fato um opróbrio e procuramos ser uns homens gerais que nunca existiram. Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos, e isto nos degrada cada vez mais. Em breve, inventaremos algum modo de nascer de uma idéia. Mas chega; não quero mais escrever “do Subsolo”... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.146-147, grifo do autor).

São páginas de literatura, “ato indiferenciado e arte sempre singular de escrever”. Nem apenas “drama ou encenação da fala”, segundo Todorov, ou ainda “*Icherzählung* de tipo confessional”, arte literária distinta do documento pessoal, como propôs Bakhtin, as *Memórias* não são, para quem as escreveu, sequer literatura, mas “um castigo correcional”. Escrita que, “[...] ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo [...]”, “[...] vem perturbar a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso [...]”, “desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas” (RANCIÈRE, 1995, p.27). Sendo própria à noção de literatura essa disjunção do autor e sua criação, parece não fazer sentido tentar o impossível caminho de volta: fazer funcionar o princípio de filiação que permitiria identificar o pai do discurso.

Quanto ao gênero discursivo das *Memórias do subsolo*, podemos até defini-lo como “castigo correcional”, de acordo com o narrador. Podemos ainda, entendendo por literatura uma escrita devidamente codificada em formas fixas, com seus temas e heróis adequados às regras dos gêneros, endossar o que escreve o homem do subsolo, ao afirmar que “isto (a “novela”, outro nome para o que acabou de escrever) não é mais literatura”.

Ocorre que *Memórias* é literatura, no sentido que lhe atribui Rancière, escrita à deriva, à disposição, “de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar”. “Letra órfã à procura de seu corpo de verdade”, “que pode tomar qualquer corpo”, o relato do homem do subsolo se constrói desconstruindo as formas consagradas do memorialismo, forma em movimento, embaralhando os modos do discurso, mas reassumindo sem cessar uma certa figura, uma certa forma, necessariamente uma forma híbrida. É literatura ainda porque, abandonadas pelo seu autor Dostoiévski, essas “Memórias” passaram a se movimentar numa espécie de território de fronteira, “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 1997, p.11), em que o escritor, ainda quando diz “eu”, fala de um outro, estranho, estrangeiro para si mesmo. Escrever é sofrer um abalo provocado por um estranhamento radical, é desalojar-se de si, é habitar nos

“arredores da cidade” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.18). A escrita se dá no exílio, em terra estranha. De lá nos interpela o “homem do subsolo” a continuar a sua/nossa escrita sempre inacabada.

MUYLAERT, J. L. The “drama” of writing in *Notes from the Underground*, by Dostoyevsky. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 35-57, 2008.

■ **ABSTRACT:** *This article discusses some theoretical problems intrinsically proposed by the narrator of “Notes from the Underground” as complex paradoxes. The topics that were examined were: the representation of written memories as “anti-literature”, the ambivalence of the narrative mode and the deliberate and explicit erasure of the author/father of the text.*

■ **KEYWORDS:** *Writing. Memoirs. Authorship. Hybrid narrative. Dostoyevsky.*

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours. **DRLAV 26**, Paris, n.34, p.91-151, 1982.

BAKHTIN, M. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. p.85-106.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 2.ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson; Apresentação de Marina Yaguello; Tradução de Michel Sahud e Yara Frateschi Vieira; Com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997b. (Linguagem e cultura, 3).

_____. O autor e o herói. In: _____. **Estética da criação verbal.** 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 1997c. p.23-220.

DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica.** São Paulo: Ed.34, 1997. p.11-16.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão.** São Paulo: Iluminuras, 1991.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo.** Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 2.ed. [Lisboa]: Vega, 1992.

LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2., 1990, Belo Horizonte. **Literatura e memória cultural:** anais... Belo Horizonte: Ed. UFMG: ABRALIC, 1990. v.1, p.114-133.

PLATÃO. **Fedro.** Tradução de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.

RANCIÈRE, J. O corpo e a letra. In: _____. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramalhete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.24-102.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, T. Notas de um subterrâneo. In: _____. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980. p.129-153.

■ ■ ■