



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social

Historical Poetics between Russia and the West: Toward a Non-Linear Model of Literary History and Social Ontology

Autor: Ilya Kliger
New York University, New York, New York, United States
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 25
Publicação: Novembro de 2023
Recebido em: 19/09/2023
Aceito em: 02/11/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.216103>

KLIGER, Ilya.
Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social
RUS, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 69-114, 2023.



Poética histórica entre Rússia e Ocidente: por um modelo não linear de história da literatura e de ontologia social¹

Ilya Kliger*

Resumo: Este ensaio explora o modo pelo qual a persistência de formas literárias na história foi abordada pela tradição russa da Poética Histórica (Aleksandr Vesselóvski, Viktor Jirmúnski, Mikhail Bakhtin, Formalismo Russo) e dentro de certa vertente do marxismo ocidental (Georg Lukács, Walter Benjamin, Fredric Jameson). A discussão é, em parte, descritiva e, em parte, programática: trata-se de uma reconstrução que não pretende fazer totalmente justiça a nenhum desses pensadores em particular, mas que busca delinear um campo, cujas várias inflexões produzem perspectivas e pontos de ênfase complementares. O foco é na problemática central do paradigma: uma tentativa de construir uma história universal das formas literárias em sua relação com as condições sociais – e modo – de sua produção com base em certo entendimento da vitalidade do passado e da mobilidade no presente.

Abstract: This essay explores the manner in which the persistence of literary forms in history has been addressed by the Russian tradition of Historical Poetics (Alexander Veselovsky, Viktor Zhirmunsky, Mikhail Bakhtin, Russian Formalism) and within a certain strain of Western Marxism (Georg Lukács, Walter Benjamin, Fredric Jameson). The discussion is in part descriptive and in part programmatic: a reconstruction that does not pretend to do full justice to any one of these thinkers independently but strives to outline a field, the various inflections of which produce complementary perspectives and points of emphasis. The focus is on the central problematic of the paradigm: an attempt to construct a universal history of literary forms in their relation to the social conditions – and modes – of their production on the basis of a certain understanding of the past's vitality and mobility in the present.

Palavras-Chave: Poética histórica; Teoria literária marxista; Persistência das formas
Keywords: Historical poetics; Marxist literary theory; Persistence of forms

* New York University. Department of Russian and Slavic Studies. Professor Associado. Especialista em romance russo do século XIX, teoria do romance, teoria literária e relação entre filosofia e literatura. ik32@nyu.edu

Cerca de 50 anos atrás, no contexto de um horizonte teórico fortemente distinto, Hans Robert Jauss buscou responder de forma decisiva a questão: “com qual finalidade e com que direito alguém pode hoje – ou ainda – estudar história da literatura?”² Seu ensaio “A história da literatura como desafio para teoria da literatura” registrou a crise das abordagens históricas no estudo da literatura. As desacreditadas teleologias históricas universais e nacionalistas; os historicismos positivistas, incapazes de conectar passado e presente, essencialmente um *Toposforschung* a-histórico, pareceram ser todos insuficientes: insuficientemente históricos, insuficientemente inclusivos, insuficientemente afinados com as especificidades do discurso propriamente literário. Jauss tenta superar a crescente “lacuna entre as considerações históricas e estéticas sobre a literatura”³ ao acompanhar e tender para outras trajetórias do marxismo ocidental e da teoria da literatura do Formalismo Russo. Entre o ponto em que a teoria marxista abandona a noção unilateral de causalidade base-superestrutura, deixando pelo caminho seu viés representacionista, e aquele em que a teoria formalista pode abandonar o

1 Este artigo foi inicialmente publicado na Revista *Poetics Today*. 38 (3), p. 453–483, 2017. Agradeço a Jessica Merrill, Boris Maslov e Harsha Ram pelos valiosos comentários à versão anterior deste ensaio. Agradeço também a Nasser Zakariya por muitas discussões relacionadas ao tema.

2 JAUSS, Hans Robert. *Literary History as a Challenge to Literary Theory*. In: *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 45.

3 *Ibidem*, p. 9.

projeto de uma análise puramente imanente da literariedade, é possível encontrar uma síntese. A síntese prevê a história da literatura como uma história do impacto ativo da literatura sobre o “comportamento social de seus leitores”,⁴ mudando as formas pelas quais o mundo social é experienciado, questionando instituições e convenções dominantes e em última análise contribuindo, ao lado de outras artes e forças sociais, para a “emancipação da humanidade de seus laços naturais, religiosos e sociais”.⁵

Os dilemas enfrentados por Jauss – como navegar entre a necessidade de dar conta tanto da interrelação histórica (universal) quanto da especificidade (histórica); como evitar o formalismo a-histórico, por um lado, e o determinismo e o representacionismo histórico, por outro – parecem estar ainda conosco. A maioria dos paradigmas teóricos literários que emergiram depois desse diagnóstico continuaram a se aliar a uma das duas abordagens unilaterais que ele critica. Assim, embora o trabalho dentro do paradigma contextualista dominante, moldado originalmente pelo New Historicism, continue a focar o meio cultural imediato em detrimento da vida de formas em *longue durée*, do outro lado do espectro, dentro do subcampo da Literatura Mundial, surge uma concepção de história que supera radicalmente as abordagens históricas universais mais tradicionais em termos de amplitude e abstração (por exemplo, Dimock).⁶ De forma semelhante, enquanto o Novo Formalismo e a “Leitura de superfície” buscam trazer nossa atenção de volta para a “superfície textual e linguística da obra”,⁷ defendendo noções evidentemente metafísicas como “o texto em si”, a “linguagem em si”, “o padrão em si”, “apenas uma leitura” etc.,⁸ o trabalho mais inclinado

4 Ibidem, p. 39.

5 Ibidem, p. 45.

6 DIMOCK, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

7 BOGEL, Frederic. *New Formalist Criticism: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 185.

8 BEST, Stephen; MARCUS, Sharon Marcus. Surface Reading: An Introduction. *Representations*, vol. 108, nº. 1, p. 1-21, Fall 2009.

socialmente do Formalismo Quantitativo permanece comprometido com algo como a causalidade base-superestrutura e o representacionismo (por exemplo, Heuser'LeKhac).⁹

Enquanto isso, quando se trata do problema da relação entre literatura e história, um rico e relevante campo de investigação permanece amplamente *hors d'usage*. É este campo – denominado de “poética histórica” por seu fundador Aleksandr Vesselóvski – que eu gostaria de introduzir na presente discussão. Lançando no último quarto do século XIX, esse paradigma continuou a gerar *insights* teóricos durante o século XX, recrutando, ou ao mesmo trazendo para sua órbita intelectual, figuras proeminentes dos estudos literários soviéticos, como Viktor Jirmúnski, membro da ala petersburguesa do Formalismo Russo (a chamada OPOIAZ), Olga Freidenberg, Mikhail Bakhtin e Iúri Lótman. Para ser breve, irei me concentrar em três episódios da história dessa abordagem: a hipótese inaugural do próprio Vesselóvski, o trabalho histórico-literário da OPOIAZ, e os escritos finais de Bakhtin sobre gênero. Colocarei lado a lado com esses episódios três figuras da tradição marxista ocidental – Georg Lukács, Walter Benjamin e Fredric Jameson – alinhavando as explorações destes sobre a história social das formas culturais com as preocupações mais propriamente literárias dos teóricos russos. Embora conexões histórico-intelectuais mais ou menos diretas entre as figuras mencionadas sejam abundantes, seja dentro ou entre as tradições, buscarei não naturalizar a seleção particular e a combinação em que esse ensaio se baseia. Este tampouco será um exercício de estabelecimento de “similaridades” e “diferenças” ou de determinação de “pontos fortes” e “pontos fracos” das várias posições em análise. Em vez disso, o ensaio focará um conjunto de afinidades eletivas, explorando as formas pelas quais esses dois paradigmas podem, por meio de interrogações mútuas, esclarecer as metodologias e desafios de um e de outro. Com isso em mente, enfatizarei algumas ten-

9 HEUSER, Ryan; LE-KHAC, Long. A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method. In: *Stanford Literary Lab, Pamphlet 4*, 2012.

dências dentro dos vastos e multifacetados corpos de trabalho em detrimento de outros; e, ao fazê-lo, irei me concentrar na convergência mais do que na diferença.

Portanto, espero que a discussão a seguir seja em parte descritiva, em parte programática: uma reconstrução que não pretenda fazer inteiramente justiça a nenhum desses pensadores independentemente, mas que busque delinear um campo, cujas várias inflexões produzem perspectivas e pontos de ênfase complementares. Meu foco aqui é naquilo que considero ser a problemática central do paradigma: uma tentativa de construir uma história universal das formas literárias em relação com as condições – e modos – sociais de sua produção, com base em um certo entendimento da vitalidade persistente do passado e da mobilidade no presente. Veremos que os significados e valências dessa visão de persistência podem se alterar de formas significativas, assim como seu alcance: desde o argumento histórico-literário de que fórmulas antigas e personagens-tipo são reusados em novos contextos, até amplos argumentos sociológicos sobre o lugar e a função da literatura na sociedade e na própria história universal. Espero que acompanhar essas permutações no significado de “persistência” traga ainda outras vantagens, ao revelar os delineamentos de um projeto triplo de Poética Histórica, como é aqui compreendido. Este projeto envolverá: 1) dar uma resposta ao fato do *status* autônomo da literatura moderna, ao reconectá-lo paradoxalmente, ou dialeticamente, a modos arcaicos de produção literária e, então, dar nova vida ao sentido de criação verbal como ato politicamente significativo; 2) entender o passado em um modo não historicista, como parte de uma história universal não linear e não progressiva, concebida como permeada por muitos efeitos duradouros e inflexões qualitativas; e 3) apoiar-se em uma complexa analogia histórica como um construto metodológico que ajude a compreender a ascensão e a queda da receptividade mútua de distintos momentos históricos (e histórico-literários).

Arte verbal: arcaica, subalterna e autônoma

Vesselóvski chega a questões de teoria literária a partir de um extensivo trabalho sobre o folclore e a literatura na Europa medieval e durante o Renascimento. Isso pode explicar, ao menos em parte, seu foco inaugural na persistência de formas como um problema central do estudo histórico-literário. Vesselóvski argumenta que novas criações literárias invariavelmente se apoiam e reutilizam antigos motivos, fórmulas e tipos de personagens. Isso não é menos verdade para obras modernas – que são publicadas, produzidas e “consumidas” individualmente e se apoiam explicitamente na invenção – do que para a literatura oral, composta por textos anônimos ou de autoria coletiva, que são transmitidos pela tradição. Assim, em uma de suas afirmações mais intencionalmente provocativas, Vesselóvski diz que “a mais fantástica intriga do romance moderno, se olharmos de perto e analisarmos suas partes constitutivas – pode ser reduzida a fórmulas simples, codificadas em mitos primordiais”.¹⁰ Em outro momento, a título de exemplo, Vesselóvski invoca o romance contemporâneo *In Reih und Glied*, de Friedrich Spielhagen, traduzido para o russo como *Odin v pole ne vojn*, argumentando que ele pode ser mais bem compreendido como uma reencarnação moderna do mito trágico de Prometeu.

De modo geral, os trabalhos teóricos de Vesselóvski de 1870 a 1890 sugerem que quando se trata da “criação verbal”, ao chegarmos na modernidade, seu período mais produtivo já havia acabado. O motivo para tanto tem a ver com a fragmentação da nossa vida social. Para Vesselóvski, “experimentamos coisas demais separadamente, por nossa própria conta”; “nossas demandas por sugestibilidade cresceram e se tornaram individuais e diversas”.¹¹ O resultado é que “grandes poetas”

10 VESELOVSKY, Aleksander. *Izbrannoe: Istoricheskaia poetika*. Edited by I.O. Shaitanov. St. Petersburg: Universitetskaia kniga, 2011, p. 130.

11 VESELOVSKY, Aleksander. From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers. In: *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Kliger and Boris Maslov, translated by Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press,

capazes de responder às necessidades de uma comunidade inteira aparecem com frequência cada vez menor. O *status* e a função da literatura diminuem na medida em que ela se torna uma atividade cada vez mais isolada, que atende a modas e gostos diversificados, orientados a grupos cada vez mais restritos, fundamentalmente a elites.¹² O que se perde no processo é a urgência da produção coletiva de significado face ao desafio coletivo: escassez, vulnerabilidade à natureza, desordem social.

Do lado oposto da produção artística, e como se fosse na outra ponta da história, Vesselóvski coloca o ritual, no qual a atividade verbal é centrada nas necessidades urgentes da comunidade:

[O] elemento mimético da ação [ritual] consiste em sua ligação próxima com os desejos e esperanças do homem primordial e sua fé de que uma recriação do estado desejado das coisas influencia sua realização. A catarse psicofísica da ação se ajusta às demandas reais da vida. O povo vivia da caça, preparava-se para a guerra, e, então, realizavam uma dança para a caça ou para a guerra, recriando mimeticamente aquilo que acontece na realidade com [projeções adicionais de] sucesso e confiança no êxito. Assim, em *A Canção de Rolando*, uma derrota se transforma no grito de guerra da consciência nacional. [...] A construção de nossos feitiços [russos] lança luz sobre o significado da ação mimética, ritual: no caso do feitiço, a fórmula contém ela mesma a ação mágica, o elemento de rezar para que se alcance o que se deseja. Enquanto isso, a parte [narrativa] épica [do feitiço] fala do fato de que em algum momento do passado essa coisa desejada foi trazida por um poder superior; então, que assim seja novamente.¹³

2016.2016, p. 62.

12 Isso não é, para Vesselóvski, um desenvolvimento exclusivamente recente. Ele trata nesses termos do final do Renascimento italiano em contraste com a era de Dante, Boccaccio e Petrarca, acusando esse período “escolástico” de tornar a literatura uma propriedade de poucos, retirando-a do domínio do interesse comum para a rarefeita atmosfera das atividades da elite. Ver: VESELOVSKY, Aleksander. Protivoretchiia italianskogo Vozrojdeniia. In: *Izbrannye stat'i*. Leningrad: Khudojestvennaia literature, 1939, p. 278. Para uma análise similar do sentimentalismo russo, ver: VESELOVSKI, “The Age of Sentimentality”. In: KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris (orgs.) *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. New York: Fordham University Press, 2016, p. 265.

13 VESELOVSKY, Aleksander. *Istoritcheskaia poetika*. Edited by V.M. Zhirmunsky. Moscow:

De acordo com Vesselóvski, a arte verbal, em sua origem, desempenha um papel central no bem-estar e talvez até na própria sobrevivência do grupo social no qual ela surge. A criação verbal associada ao ritual é um ato simbólico realizado em uma escala sócio-ontológica. Vesselóvski insiste que o elemento representacional ou mimético dentro do ritual (“em algum momento do passado essa coisa desejada foi trazida por um poder superior”) está aqui subordinado ou subsumido ao performativo (“então, que assim seja novamente”). A “coisa” da arte verbal não é meramente mostrada, mas “desejada” e simbolicamente representada.

Além do ritual, Vesselóvski também concebe unidades mínimas de criação verbal em termos de resposta a uma necessidade social. No inacabado *Poética dos enredos*, ele define o motivo do enredo como “uma fórmula que responde, nos primeiros estágios da vida social, a questões que a natureza colocou em toda parte para os seres humanos, ou que fixa as impressões da realidade que parecem as mais vívidas, as mais importantes ou as mais propensas a se repetirem”.¹⁴ Subsequentemente, os produtos desses estágios iniciais da vida social passam a ser reciclados em criações posteriores e mais complexas, de modo que muito do que produzimos hoje pode ser compreendido como uma elaboração e uma recombinação de elementos que surgiram em nosso passado primordial: “Eu já tive a oportunidade de expressar a ideia de que nossa linguagem poética representa uma espécie de detrito; agora gostaria de acrescentar à linguagem [poética] as principais formas de criação poética”.¹⁵

A ênfase de Vesselóvski na persistência das formas, a despeito de óbvias descontinuidades entre a literatura moderna e a “criação verbal” tradicional foi atacada por muitos, inclusive por seu mais eminente seguidor soviético, Viktor Jirmúnski, que argumenta que a distinção entre os dois modos de produção literária é grande o suficiente para garantir diferentes

URSS, 2004, p. 208

¹⁴ Ibidem, p. 494.

¹⁵ Ibidem, p. 493-494.

abordagens metodológicas. Para fundamentar sua visão, Jirmúnski cita a famosa carta de Engels a Konrad Schmidt, de 1890, na qual ele se propõe demonstrar as consequências para a investigação filosófica da premissa de que “onde há divisão de trabalho em escala social há também independência mútua entre os diferentes setores do trabalho”.¹⁶ Estendendo essa linha de pensamento, Jirmúnski argumenta que a literatura moderna também deve ser considerada como um domínio “relativamente autônomo”, que está mais imediatamente preocupado com suas próprias questões (travando suas próprias batalhas no terreno da tradição literária e da ideologia) do que em responder a processos envolvidos na reprodução da vida. Jirmúnski cita Engels: “Aqui a economia não cria absolutamente nada de novo (*a novo*), mas determina a forma pela qual o material existente do pensamento é alterado e desenvolvido a seguir, e a maior parte disso também ocorre indiretamente, pois são os reflexos políticos, legais e morais que exercem a maior influência direta sobre a filosofia”.¹⁷

Com base nessas considerações, Jirmúnski conclui que uma mudança metodológica é necessária na medida em que passamos do estudo da épica oral ou do folclore para o estudo da produção literária moderna. O desenvolvimento de literaturas nacionais que acompanha o surgimento dos Estados-nação, o surgimento de autores com seus próprios estilos e visões de mundo individualizadas, a mobilização de influências literárias internacionais: para Jirmúnski, tudo isso indica que o método de Vesselóvski precisa ser alterado quando se trata de processos literários que surgem em um mundo estratificado em distintos domínios de produção. Jirmúnski trata diretamente da controversa afirmação de seu predecessor sobre as conexões entre o romance de Spieglhagen e a peça de Ésquilo. “O método criativo do escritor realista moderno”, diz Jirmúnski, envolve “observação direta da vida social de seu tempo”.¹⁸ Em consonância com o modo especificamente rea-

16 ENGELS, Friedrich. Karl Marx and Friedrich Engles, *Collected Works*, vol. 49 (*Engles 1890-1892*). New York: International Publishers, 2001, p. 58.

17 ZHIRMUNSKY, Viktor. 1979 *Sravnitel'noe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka, 1979, p. 76.

18 *Ibidem*, p. 79.

lista da produção literária, o protagonista de Spielhagen pode ser melhor compreendido como uma versão generalizada, tipificada, de um ativista político fracassado no mundo contemporâneo (aqui, Ferdinand Lassalle). A ligação, através dos séculos, com Prometeu é, em última instância, enganosa.

Vindas de um admirador e adepto, essas objeções servem para destacar a peculiaridade das afirmações de Vesselóvski. Por outro lado, ele mesmo parece reconhecer uma clara fronteira entre as formas de funcionamento da “criação verbal” tradicional e a “literatura” moderna. Uma é predominantemente oral, coletiva e anônima, capaz de abarcar o grupo social em sua totalidade projetada, e responde diretamente às necessidades sócio-existenciais desse grupo: enfrentar a escassez, a ameaça e o desconhecido com um significado eficaz. O outro aparece impresso, é produzido e consumido individualmente e responde ao gosto de grupos diversos e não às necessidades do todo social. Ainda assim, Vesselóvski insiste que a fronteira é permeável e que, de fato, não há obra moderna que não se apoie em formulas arcaicas, que de certa forma continuam funcionando mesmo em circunstâncias profundamente diferentes. Vesselóvski trata aqui do trabalho de uma espécie de memória, em que “imagens antigas, ecos de imagens aparecem subitamente quando uma demanda poética popular surge em resposta a um chamado urgente dos tempos. É assim que lendas populares ressurgem; é assim que, na literatura, explicamos a renovação de alguns enredos, ao passo que outros parecem ser esquecidos”.¹⁹ Vesselóvski concebe essa memória como um repositório de imagens arcaicas, fórmulas poéticas, motivos e tipos de personagens: todos semiesquecidos, mas eternamente disponíveis, prontos para serem colocados de volta em uso quando as condições adequadas aparecerem. Esses elementos parecem preservar imaginários sociais arcaicos, modos de produção de sentido que se apoiam em uma visão da vida social primitiva, antes de sua elaboração pela divisão completa social do trabalho.

19 VESELOVSKI, 2016, p. 60.

Nesse ponto, então, temos de fazer uma escolha. Veremos, como muitos dos primeiros comentadores, esse aspecto da teoria de Vesselóvski como resultado do fato de que um medievalista tem poucos recursos para avaliar a literatura moderna?²⁰ Ou tentaremos dar sentido a essa aparente contradição em outros termos, mais favoráveis? A seguir gostaria de tentar essa última opção, fazendo um pequeno desvio por um debate que deve ser mais conhecido no contexto literário e histórico ocidental, que diz respeito ao controverso artigo de Fredric Jameson de 1986 sobre alegoria nacional. O paralelo pode parecer surpreendente à primeira vista, mas não custa muito para percebermos o fato de que em “A literatura do terceiro mundo na era do capitalismo multinacional”, Jameson opera com um conjunto de categorias cognatas, organizadas em torno de oposições geo-históricas entre individualismo fragmentado e sociabilidade holística. A famosa afirmação presente nesse artigo é de que, diferentemente das obras literárias (pós-modernas) do mundo capitalista desenvolvido, o terceiro mundo apresenta reiteradamente um imaginário social em que não é possível identificar uma separação clara entre a vida interior do indivíduo e os destinos políticos da comunidade. O libidinal e o social, o poético e o político, o biográfico e o histórico: essas divisões, que foram totalmente internalizadas pelos leitores da literatura do primeiro mundo, parecem estar ausentes, ou ao menos atenuadas, em textos do terceiro mundo.²¹

Críticos atacaram a posição de Jameson em diversos sentidos. A resposta paradigmática de Aijaz Ahmad, por exemplo, critica o pouco nuançado e insuficientemente marxista modelo dos três mundos, com o tratamento do nacionalismo colonial e pós-colonial como sendo por definição progressista, com a aparente redução de toda coletividade à ideia de nação, com a projeção de diferenças geopolíticas como “atraso” etc. O que interessa a nossos propósitos, contudo, é a instigante

20 Ver, por exemplo: ENGELGARDT, Boris. *Aleksandr Nikolaevich Veselovskii*. Petrograd: Kolos, 1924, p. 65-82.

21 JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multi-national Capitalism. *Social Text*, nº 15, p. 65-88, Autumn, 1986, p. 69.

observação que liga o argumento de Jameson nesse ensaio a suas afirmações anteriores sobre Lukács em *Marxismo e forma*. Ahmad cita Jameson: “Quando passados da [obra de arte característica de sociedades pré-industriais] à literatura da era industrial, tudo muda... uma espécie de dissolução do humano se estabelece... Pois o tempo inquestionavelmente ritualístico da vida no campo não existe mais; daqui para frente haverá uma separação entre público e privado...”²² Ao comentar essa passagem, Ahmad indica que “o que antes fora teorizado como diferença entre sociedades pré-industriais e industriais (a unidade entre público e privado em uma, a separação de ambos na outra) é agora transposto como uma diferença entre primeiro e terceiro mundo”.²³ Em outras palavras, a mudança dos romances biográficos ocidentais para textos que funcionam como alegorias de uma nação corresponde a um movimento paralelo da sociabilidade individualista moderna para outra que é arcaica, que ainda não foi afetada pela divisão social do trabalho. Nas condições anteriores, a literatura ocupa um domínio distinto do seu próprio, não relacionado (ou relacionado de forma altamente mediada) com a vida política da comunidade com um todo; nesse último caso, as obras literárias buscam, tal qual o mito e o ritual, ter uma implicação direta na própria existência sócio-política. O contra-argumento de Ahmad é que, considerando que “as formações de capitalismo atrasado são tão constituídas pela divisão de classes quanto as sociedades de países capitalistas avançados”, uma análise cultural adequada teria de conceber o todo social, assim como o texto literário, como altamente diferenciado, complexo e sobre-determinado.²⁴ Não se pode dizer que algum lugar do mundo – ainda mais um local que foi colônia – tenha evitado a divisão social do trabalho e a concomitante autonomização da literatura.

22 JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 165-167; citado em: AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". In: *Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 2008, p. 108.

23 Ibidem, p. 109.

24 Ibidem, p. 103.

Assim como a resposta de Jirmúnski esboça os riscos do “arcaísmo” de Vesselóvski, a crítica de Ahmad destaca um *pathos* crucial da teoria cultural de Jameson. Os dois buscadores do arcaico na modernidade – na contramão de suas próprias análises de que esse arcaico é irremediavelmente fragmentado – compartilham o senso de urgência de permanecerem fiéis à dimensão do literário (uma dada forma, obra, gênero) que fala diretamente aos destinos da comunidade. No caso de Jameson, há uma preocupação perene e explícita, uma vez que ele busca espaços – físicos, históricos e sociais – em que a totalidade ainda possa estar à espreita e nos quais uma obra literária possa ser elaborada mediante sua participação direta. Com Lukács, em *Marxismo e forma*, ele identifica tal espaço no passado antigo e em momentos de mudança histórica acelerada; mais de uma década depois, no texto sobre a alegoria nacional, ele o encontra no terceiro mundo; trinta anos mais tarde, em um artigo recente sobre *Vida e destino*, de Vassili Grossman, ele o identifica em uma única casa no meio da batalha de Stalingrado.²⁵ Todos esses locais (e outros como eles) são convocados para servirem de lembretes de uma afirmação básica de *Política do inconsciente*: “não parece ser um próximo passo muito difícil, se [...] vemos a literatura como uma forma mais frágil de mito ou um estágio posterior do ritual, concluirmos que, nesse sentido, toda literatura deve ser informada, ainda que debilmente, por aquilo que chamamos de inconsciente político, que toda literatura deve ser lida como mediação simbólica sobre o destino da comunidade”.²⁶

A afirmação do “fraco ritualismo” da literatura moderna adquire, então, em face da farta evidência em contrário, o *status* de uma espécie de ato simbólico: “algum tempo atrás essa coisa desejada [um senso de pertencimento a um coletivo] foi trazida por um poder superior [a História]; que assim seja novamente”. Em outras palavras, a afirmação da persistência do passado funciona não apenas como uma descrição, mas com uma reivindicação programática e metodológica: a de que é

25 JAMESON, Fredric. On Re-reading *Life and Fate*. *New Left Review* 95, p. 81-93, 2015.

26 JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 70.

possível e desejável trazer à tona em obras literárias um nível de textualidade que confrontaria a urgência sócio-existencial direta e holisticamente, escapando, mesmo que do modo apenas provisório, o nível em que a divisão social do trabalho delineia para a atividade literária um campo distinto ao qual sua efetividade está confinada. Então, se para Jirmúnski e para Ahmad a participação da literatura na vida social está limitada à *inovação* no nível da superestrutura (daí o interesse deles nos modos pelos quais as obras respondem às tradições e ideologias dominantes de seu tempo), Vesselóvski e Jameson compreendem que a participação também é uma questão de *persistência*, que eles colocam no nível do texto no qual a criação verbal e a reprodução da vida como que “ainda não” passaram uma divisão decisiva (na qual a “literatura”, portanto, ainda não foi confinada à posição de superestrutura). Assim, ler o romance de Spielhagen ao modo de Jirmúnski, como um comentário generalizado, tipificado da vida de Ferdinand Lassalle, significa vê-lo como afirmação da não efetividade da ação política individual nas condições da divisão social do trabalho. Por outro lado, ler o romance como o ressurgimento do motivo da teomaquia de Prometeu significa realizar exatamente a operação oposta: afirmar a profunda interdependência entre o nível do individual (libidinal, interno etc.) e o nível da ontologia política, mobilizar um imaginário social que neutraliza a lógica a atomização.

A noção de comunidade imediata, contudo, não está apenas colocada aqui, mas é afirmada em uma situação em que parece ter sido superada, o que quer dizer que o valor metodológico dessa afirmativa pode ser compreendido em termos de uma espécie de dialética dentro da qual o que é superado dentro de uma maior complexidade também é preservado como um raio-X que nos permite ver através da complexidade em suas últimas instâncias. Em *O Inconsciente Político*, Jameson afirma:

Tal unificação elementar permaneceria puramente simbólica, uma mera ficção metodológica, se não fosse compreendido que a vida social é, em sua realidade fundamental, uma e indivisível, uma rede teia contínua, um processo único inconcebível e transindividual, no qual não há necessidade

de se inventar modos de ligar eventos da linguagem e levantes sociais e contradições econômicas, pois nesse nível eles nunca estiveram separados. O âmbito da separação, da fragmentação, a explosão de códigos e a multiplicidade de disciplinas é apenas a realidade da aparência: ela existe, com diria Hegel, não tanto *em si* quanto *para nós*, com a lógica básica e a lei fundamental de nossa vida cotidiana e experiência existencial no capitalismo tardio.²⁷

Em sua insistência estratégica no *status* de mito ou de ritual da literatura moderna, então, a metodologia da persistência se revela afinada com a bem estabelecida lógica segundo a qual a fragmentação da vida moderna é revelada como, em certo sentido, apenas aparente. A vida interna, o destino individual, perspectivismo, vontade criativa, de um lado; restrições objetivas, condições sociais, “o jeito do mundo”, a literatura como uma instituição autônoma, do outro: a fragmentação e a ruptura não são engadas, mas são, ao contrário, afirmadas precisamente como aparências que comandam. Sem uma perspectiva histórica profunda, contudo, essas aparências se tornariam fatos reais de pleno direito, leis naturais irreversíveis.

A história universal na “Grande Época”

Em um ensaio sobre “A crítica na história”, Jameson evoca a obra de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais para argumentar em favor do oposto complementar da lógica delineada acima. Assim como é importante reconhecer além da aparência de fragmentação um processo social interconectado e íntegro, devemos também evitar a tentação de não levar a “aparência” suficientemente a sério, ao sugerir, como mesmo a crítica ao mito mais interessante tende a fazer, que essa integridade está imediatamente disponível e intacta. O que a obra de Bakhtin faz, de acordo com Jameson, é “estimular nosso senso de diferença histórica, e [...] nos ajudar a apreender de forma cada vez mais viva o que acontece quando o enredo cai na história, por assim dizer, e adentra os campos de força das sociedades modernas. Então, o que a crítica do mito deve estar

²⁷ Ibidem, p. 40.

nos dizendo não é que os escritores modernos recriam mitos, mas que eles gostariam de poder fazê-lo; e deve explicar as origens de tal desejo compensatório na própria estrutura da vida social moderna”.²⁸

É significativo para os propósitos deste ensaio que Jameson evoque um praticante consciente da Poética Histórica, Bakhtin, contra os abusos da crítica do mito. Mas antes de proceder à discussão dos desenvolvimentos que Bakhtin teria introduzido no paradigma, vale a pena nos determos em outra fonte constante para a visão de Jameson do holismo (persistência) e da fragmentação (a história propriamente dita), Georg Lukács. Afinal, sua *Teoria do Romance* pode ser considerada, e certamente o é para Jameson, o *locus classicus* da histórica dialética da forma em que a análise do gênero representativo da vida moderna, em que o acesso ao todo social é profundamente obscurecido, depende do estabelecimento de sua relação disjuntiva com o épico arcaico. Em relação ao que foi discutido anteriormente, pode-se dizer que o épico *persiste* dentro do romanesco como um elemento fundamental que dá forma e estabelece a natureza da relação entre texto literário e o mundo que o produz e, ao mesmo tempo, como lembrete de que a relação agora é radicalmente privada. O épico reflete para o romance uma imagem de suas próprias distorções formais-ontológicas (do romance), dotando-o, assim, de determinações concretas: “O romance é o épico de uma era em que a totalidade extensiva da vida não está mais diretamente dada, em que a imanência de significado da vida se tornou um problema, mas que ainda pensa em termos de totalidade”.²⁹ A totalidade permanece no horizonte; como o épico, o romance busca abarcar o todo social. Porém, esse todo é dado em um modo de ocultação. Agora ele precisa ser construído a partir de fragmentos, e a natureza construída do todo não pode ser, ela mesma, ocultada: “Todas as fissuras e rasgos que são

28 JAMESON, Fredric. Criticism in History. In: *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*. Edited by Normal Rudich, 31-50. Palo Alto: Ramparts Press, 1976, p. 40.

29 LUKÁCS, Georg. *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. 56.

inerentes da situação histórica devem ser incluídas no processo que dá forma e não pode nem deve ser disfarçado por meios composicionais”.³⁰ Em certo sentido, a única maneira pela qual sabemos que somos, de fato, confrontados por uma totalidade é pela referência a um inexistente estado de coisas. O todo (o romance) é dado ao não ser dado como todo (épico): essa é a dialética a forma, cuja designação privilegiada na *Teoria do Romance* é “ironia”.

Mais especificamente, a ironia em Lukács nomeia a situação na qual o todo social está disponível não imediatamente para si mesmo (como a recitação comunal da canção épica), mas para uma parte distinta e isolada de si (um determinado indivíduo, um autor). Tal conhecimento do todo é inevitavelmente parcial, perspectivo, pressupõe uma desunião essencial entre o sujeito e o mundo. A exposição de Lukács sobre a problemática da ironia procede em dois passos essenciais. Primeiro, temos o reconhecimento da necessidade de oposição entre o herói e o mundo. A unidade do romance – sua “forma interna” dialética – não é nada além do reconhecimento da necessidade de tal oposição. O segundo passo projeta a dualidade sujeito/mundo na relação entre o autor e a obra: “o sujeito que reconhece [esta dualidade entre herói e mundo] como tal é tão empírico, tão integrante do mundo exterior, está tão confinado em sua interioridade, quanto os personagens que se tornaram seus objetos”.³¹ Em outras palavras, o autor do romance se encontra na mesma situação de isolamento em relação ao mundo e sua percepção unilateral quanto o herói. Essa reduplicação engendra – de fato, em certo sentido, tem suas condições de possibilidade no – *status* autônomo da obra literária moderna, a consequência desse fato é que “a arte é apenas uma esfera entre muitas, e a própria desintegração e inadequação do mundo é a pré-condição para a existência da arte e sua tomada de consciência”.³²

30 Ibidem, p. 60.

31 Ibidem, p. 75.

32 Ibidem, p. 38.

A persistência do épico, então, assim como a persistência do mito na elaboração de Jameson da crítica dialética do mito, prenuncia os desafios finais do romance (a consciência da vida social como um todo significativo); a impossibilidade de alcançá-los (em um mundo sujeito a uma divisão radical do trabalho); e o persistente e utópico “desejo compensatório” de fazê-lo. Com efeito, o livro termina com uma reafirmação de tal desejo utópico, um gesto além do romance em direção à nova épica e ao novo mundo que daria a ela um selo de autenticidade. O nome dessa reafirmação aqui é “Dostoiévski”, que aparece no limite do livro como um prenúncio da nova forma, radicada num mundo que “teria ultrapassado nossa dupla [...] realidade social tanto quanto nós ultrapassamos o mundo da natureza”.³³ Para Lukács, “Dostoiévski não escreveu romances”.³⁴

O último Lukács não irá mais organizar seu pensamento sobre a literatura explicitamente em torno de designações genéricas de épica e romance, mas ele tampouco abandonará o que é mais essencial nessas categorias. O conceito de totalidade continuará a ser central. Agora, contudo, Lukács falará de verdadeiros realistas, como Diderot, Goethe, Balzac, Tolstói, Thomas Mann, que conseguem apreender – poética e concretamente – o todo social, considerado agora como algo alcançável e não pertencente a um passado idealizado (Homero) ou a um futuro utópico (Dostoiévski), mas que periodicamente, através da histórica, nos momentos em que alguma mudança fundamental em nosso modo coletivo de vida nos permite vislumbrar a totalidade concreta de nosso momento histórico. Na compreensão de Lukács, o engajamento apaixonado em questões mundanas é o pré-requisito para ser capaz de captar o funcionamento essencial do todo social na forma literária (especificamente agora, no romance realista). Suas figuras preferidas defendem certos valores e posições e lutam contra outras; a apreensão que elas têm do mundo é atravessada por *pathos*. Talvez seja surpreendente, embora talvez não

33 Ibidem, p. 152.

34 Ibidem, p. 152.

seja se lembrarmos de sua crítica à “atitude contemplativa” em *História e consciência de classe*, que a imparcialidade não seja uma posição epistemológica vantajosa.³⁵ “Realistas como Balzac e Tolstói, em sua colocação final de questões, sempre tomam como ponto de partida os problemas mais importantes e candentes da comunidade; o *pathos* deles como escritores é sempre estimulado pelos sofrimentos do povo que são os mais agudos daquele tempo”.³⁶

Lido em continuidade com *Teoria do romance*, as visões posteriores de Lukács sobre o realismo parecem ter sido informadas por um arcaísmo persistente: o que define o realismo genuíno é sua capacidade de levar a literatura, mesmo que momentaneamente, para fora da posição isolada e autônoma à qual ela tem sido forçada pela elaborada divisão social do trabalho no capitalismo. Daí a ênfase no engajamento pessoal dos realistas genuínos com as questões candentes da comunidade; tal envolvimento atravessado de *pathos* é, ele mesmo, um sinal de uma totalidade conquistada, na qual a antiga oposição eu-mundo e sua correspondente atitude de contemplação passiva já não se sustentam mais. Como o ritual de Vesselóvski antes dele e como os vislumbres de Jameson da comunidade concreta depois, “a participação militante na grande luta humana pela libertação” de Lukács³⁷ nos apresenta o que pode ser chamado de transmutação do arcaico, uma visão do contato direto entre a arte verbal, por um lado, e o destino comunal, por outro. Jameson comenta nessa linha em *Marxismo e forma*: “Portanto o ideal do concreto que estava inscrito em *Teoria do romance* como um desejo de restabelecer a narrativa épica permanece intacto em sua teoria posterior do realismo, na qual se verifica, no espírito de *História e consciência de classe*, e de fato, como a própria prática revolucionária, que ele

35 LUKÁCS, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, translated by Rodney Livingstone. Cambridge MA: MIT Press, 1976, p. 110-149. Ver também: Jameson (1986, p. 85): “A visão do alto é epistemologicamente incapacitante”.

36 LUKÁCS, Georg. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*. Translated by Edith Bone. London: Hillway Publishing Co., 1950, p. 12.

37 *Ibidem*, p. 64.

é dependente de momentos históricos privilegiados nos quais o acesso à sociedade como totalidade pode novamente ser de algum modo reinventado”.³⁸

Entre os muitos pontos que ligam Lukács a Bakhtin, dificilmente a preocupação com a totalidade viria em primeiro lugar.³⁹ Bakhtin é conhecido como defensor do pluralismo e dos significados não finalizáveis, alguém que vê a unidade com suspeita e chegou a desdenhar do compromisso intelectual mais apaixonado de Lukács, a dialética. Contudo, não há dúvida de que certa concepção de totalidade está em jogo em toda parte em Bakhtin, uma concepção que talvez esteja mais em consonância com Lukács quando se trata do modo como ambos compreenderam Dostoiévski. Correndo risco de cortejar com o escândalo, podemos afirmar que o Dostoiévski de Bakhtin também, como o de seu predecessor, “não escrevia romances”. Isso fica mais evidente na primeira edição de sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (*Poblemi tvortchestva Dostoiévskogo*, 1929), na qual o romance tradicional é privativamente caracterizado com monológico, refletindo o desejo em seu desejo por uma perspectiva unificada uma “profunda característica estrutural da luta ideológica criativa dos tempos modernos”.⁴⁰ Se em prol da clareza falássemos através dos paradigmas, seria possível dizer categoricamente que o Dostoiévski de Bakhtin não atende a uma série de critérios lukacsianos fundamentais para o romance. Para começar, Dostoiévski não está preocupado com a problemática da busca solitária do herói por uma posição objetiva no mundo. Ele tampouco está interessado na biografia ou mesmo no fluxo do tempo. Por fim, e talvez mais importante, o Dostoiévski de Bakhtin não é, e não projeta, um autor suspenso entre soberania e ironia. Ao contrário, o autor recua para a posição de

38 JAMESON, 1971, p. 205.

39 Para uma descrição abrangente das relações entre esses dois pensadores, ver: TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*. New York: Oxford University Press, 2000. Sobre a relação de Bakhtin e Lukács com Dostoiévski, em particular, ver p. 166-216.

40 BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 82.

“orquestrador” no meio de um coro polifônico de vozes que representam todas as posições ideológicas essenciais do momento. A autoria do romance de Dostoiévski é, em certo sentido, mais coletiva do que individual; e a posição de seu romance em relação ao mundo social nos é apresentada mais em termos de permeabilidade do que de separação rígida. É como se Dostoiévski deixasse as vozes sociais reais adentrarem seu mundo ficcional, e então as combinasse em um variegado “coro polifônico”.⁴¹ Assim, somos realmente confrontados com uma noção de totalidade, não no sentido de completude, integridade ou fechamento, mas como recusa de limitações e fronteiras fixas: entre indivíduos, linguagens e domínios sociais. A invocação especificamente do coro, ademais, aponta para uma consonância ainda maior com Lukács, precisamente na ligação triádica entre a transcendência da modernidade (ou seja, da fragmentação social e o dualismo sujeito-objeto em Lukács, do monologismo idealista em Bakhtin), a conquista de um novo (pós-)romance (Dostoiévksi para ambos) e o retorno a formas arcaicas e totalizantes (o novo *épico*, o *coro* polifônico). Quando se trata do Dostoiévksi de Bakhtin parecemos ser confrontados com textos que são modernos no nível do material (as múltiplas vozes do presente), mas “arcaicos” no nível da forma (a organização não hierárquica, coral, do material).

O interesse de Bakhtin pelo conceito de coro como forma de prática de produção de sentido coletiva e afim ao ritual, na qual não se faz distinção clara entre participante e observador, indivíduo e grupo, criação verbal e vida social, pode ser remontada à sua primeira obra sobre estética narrativa.⁴² Entre

41 Ibidem, p. 249-250. É possível dizer que a ironia, a forma interna do romance para Lukács, emerge na polifonia como dialeticamente internalizada e superada: internalizada na medida que a polifonia pressupõe uma relativização de todas as perspectivas, a limitação mútua entre elas; superada na medida em que não há mais uma perspectiva autoral única a ser subvertida.

42 BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas, 1995. A invocação do coro nas primeiras obras de Bakhtin sugere uma ligação com a compreensão de Vesselóvski da performance ritual sincrética; uma ligação que pode ser direta ou mediada pela obra do poeta e filósofo Viatcheslav Ivánov, cujos escritos sobre arte (e sobre Dostoiévski, em particular) costumavam apresentar uma preocupação nietzschiana com o coro e eram bem conheci-

as duas edições do livro sobre Dostoiévski, a figura do coro reemerge, em novo formato, com um nome diferente, com inflexões diferentes, mas ainda de modo ainda reconhecível, na obra sobre o carnaval e a literatura carnavalesca. De fato, na edição de 1963 de *Problemas da poética de Dostoiévski*, com seu capítulo adicional que desloca a discussão sobre o gênero “para o plano da poética histórica”,⁴³ transformam as tímidas sugestões arcaizantes do livro de 1929 em uma tentativa de radicar o romancista hiper-moderno na arraigada tradição de práticas coletivas pré-modernas. O que interessa Bakhtin no carnaval em particular é precisamente seu efeito totalizante: o apagamento das distinções de hierarquia, classe e idade; a eliminação da fronteira entre participante e público; a desconsideração das “leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida comum”; e, em última instância, a capacidade de romper os limites que separam os indivíduos de seus corpos. O que se consegue no carnaval é um coletivo único, que celebra a profunda “relatividade” de todas as formas organizadas de existência diante do eterno fluxo de criação e destruição, de vida e morte. Promovendo um “universalismo de tipo extremo”, “[o] carnaval é a forma que o milênio passado tinha de sentir o mundo como uma grande performance comunal. Esse sentido do mundo [libera] do medo, aproxima ao máximo o mundo da pessoa e as pessoas entre si”.⁴⁴ Ao mesmo tempo arcaico, de seu tempo e utópico, ele “é o lugar para se elaborar de forma concretamente sensorial, meio real, meio interpretada, *um novo modo de relacionamento entre os indivíduos*”.⁴⁵

Não obstante, uma questão permanece: como é possível que práticas e formas arcaicas de ver o mundo encontrem espaço no romance moderno? Bakhtin tem consciência do problema e, nos anos que separam as duas edições do livro sobre Dostoiévski, desenvolve uma série de termos (conceitos?

dos por Bakhtin.

43 Ibidem, p. 105; grifos do original.

44 Ibidem, p. 160.

45 Ibidem, p. 123.

imagens?), das quais a mais proeminente para nossos propósitos é a “memória de gênero”, que parece retomar o cenário de Vesselóvski da lembrança, da busca por formas arcaicas que estão dormentes no inconsciente cultural.⁴⁶ O que Bakhtin oferece, contudo, é uma visão mais filosófica, mais amplamente ressonante da própria história, a qual não obstante é apenas embrionária, já que ela é tratada de forma mais concentrada em formulações elípticas e alusivas em seus cadernos de notas. Talvez o antecessor conceitual mais imediato do que aparece na segunda edição do livro sobre Dostoiévski como “memória de gênero” é a chamada “grande memória” ou “memória em grande escala” (*bolcháia pamiat*). Essa imagem, por sua vez, aparece ao lado de outras expressões como “grande experiência” (*bolchói ópit*), “grande corpo” (*bolchói tiélo*), “grande transformação” (*bolchói stanovlénie*), simplesmente como “grande” (*bolchói*) e talvez mais famosamente como “grande tempo” (*bolchói vrêmia*).⁴⁷ Uma passagem em particular contém uma série de observações evocativas com conseqüências significativas para nossa compreensão da Poética Histórica. O que está em jogo aqui, novamente, é um problema em Dostoiévski. A questão, em particular, é o problema da objetificação autorial do herói, as formas pelas quais a “imagem” do herói é sempre uma espécie de coisa. O problema central da arte de Dostoiévski, conforme ele foi formulado no livro de 1929, é como representar a própria subjetividade, a autoconsciência, algo que, por definição, é irrepresentável, justamente porque é o que representa. O conhecido argumento de Bakhtin é que Dostoiévski cria um novo tipo de herói romanesco, a

46 Busco explicar de forma mais detalhada o conceito de “memória de gênero” em “Sobre a ‘memória de gênero’ em Bakhtin” (In: KLIGER; MASLOV, 2016). Ver também a discussão do inconsciente cultural estratificado dentro do paradigma da Poética Histórica em Boris Maslov (*Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 22-35).

47 Eikhenbaum apela para a distinção entre *bolchói* (grande) e *máloe* (pequeno) em seu ensaio “Mig soznániiia” (“Instante de consciência”): “Não sabemos as causas – ah, se ao menos pudéssemos descobrir uma única, mesmo que minúscula! O mundo todo se transfiguraria. Mas nós conhecemos e vemos apenas paralelos: lá – isto; aqui – aquilo. E relacionamos. Sabemos, sentimos que tudo é um só, que não há nada pequeno [*málogo*], acidental, separado, mas tudo é grande [*bolchói*] e regular [*zakonomiérno*]” Ver: EIKHENBAUM, Boris. Mig soznaniia. In: *Moi vremennik: khudojestvennaia proza i izbrannye stat'i 20-30-kh godov*. St. Petersburg: INAPRESS, 2001, p. 532.

imagem de uma pessoa que não é finalizável, que está eternamente rompendo os limites que lhe são impostos pelo mundo social circundante tanto quanto pelo arco geral do enredo.

A passagem do caderno de notas vira do avesso essa questão inicial. Em vez de investigar a situação paradoxal de um herói genuinamente livre dentro do artifício literário, Bakhtin parece perguntar agora qual concepção de mundo teria de corresponder ao herói genuinamente livre, totalmente consciente de si. Sua resposta parece ser que esse seria um mundo que se recusa a “coincidir consigo mesmo”, um mundo que seja, ele mesmo, “não fechado e não acabado”. Como tal, ele difere radicalmente do mundo em pequena escala das preocupações práticas imediatas, um mundo de “conhecimento reificado” (*oveschniaiuschee poznánie*),⁴⁸ manipulável, “utilitário”, “pragmático”, um mero “esquema para a atividade de interesse prático do ser humano”.⁴⁹ Por contraste com essa orientação moderna, cartesiana do conhecimento em direção ao domínio e a posse, “a grande experiência da humanidade” se abre para além da vida individual para os amplos espaços temporais do “todo”.⁵⁰ Essa experiência tem sido registrada em símbolos de mito e folclore, os “símbolos não oficiais da grande experiência do povo”.⁵¹ Bakhtin se debruça sobre o tipo de memória que é inerente a tal concepção do mundo:

Nele há uma memória que não tem fronteiras, uma memória que transcende e desaparece nas profundezas pré-humanas da matéria e da vida inorgânica, a experiência da vida de mundos e átomos. E para essa memória, a história da pessoa individual começa muito antes do despertar de sua consciência (de seu eu consciente). [...] Essa grande memória não é a memória do passado (no sentido temporal abstrato); nela o tempo é relativo. Aquilo que retorna eternamente e que é, ao mesmo tempo, irrevogável. O tempo não é aqui uma linha, mas a forma complexa de um corpo em ro

48 BAKHTIN, 1996, p. 74.

49 Ibidem, p. 77.

50 Ibidem.

51 Ibidem, p. 78.

tação. [...] Ao mesmo tempo, abertura e caráter não acabado [*nezaverchénnost*], a memória daquilo que não coincide consigo mesmo.⁵²

Vale observar que essa descrição da “grande memória”, que hoje podemos dizer que opera no nível do Antropoceno e além, difere significativamente dos pensamentos iniciais de Bakhtin sobre o tema propriamente da memória. Nos manuscritos filosóficos do início dos anos 1920, a memória aparecia em sua função mais pedestre de ordenação e produção de sentido do passado, e, como tal, como um dos princípios fundamentais do acabamento. O herói no texto clássico é apresentado como se já estivesse morto e estivesse sendo lembrado; é isso que significa produzir uma “imagem” esteticamente bem-sucedida de uma pessoa.⁵³ Em suas reflexões finais, contudo, a memória se torna justamente um marcador de não acabamento. Ela transborda e desindividualiza o sujeito, dotando-o, assim, de uma vida imprevisível e de final aberto: “Apenas a memória, e não o esquecimento, pode seguir adiante”, diz Bakhtin em uma passagem de sua dissertação sobre Rabelais. “A memória retorna para o começo e o renova. É claro que mesmo os termos “adiante” e “para trás”, em si mesmas, perdem nesse entendimento seu caráter absoluto e encerrado em si, revelando, ao contrário, por meio da interação, a natureza viva e paradoxal do movimento, estudado em interpretado de várias formas pela filosofia (de eleáticos a Bergson)”.⁵⁴

Ressoando tanto Bergson quanto Vesselóvski, essa noção de memória oscila entre o metafísico e a histórico-literário. Ela certamente sustenta uma noção de “memória de gênero” de acordo com a qual o produto de um autor individual no meio da cultura da modernidade pode ser tornar um veículo para que, no momento histórico da contemporaneidade, sejam introduzidas formas arcaicas de criação popular e coletiva, que, em Bakhtin, são associadas ao carnaval, ao folclore e ao mito não oficial. A memória do gênero inunda os objetos de arte

52 Ibidem, p. 77.

53 BAKHTIN, 1995, p. 107.

54 BAKHTIN, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let*. Moscow: Khudozhestvennaia literature, 1975, p. 492.

individualizados, regimentados e autônomos da modernidade, produzindo o que pode parecer à primeira vista como uma literatura “ruim”, “de bulevar”, de mau gosto, sem forma, imperfeita e “não realista”. Essas são acusações que, de fato, foram feitas a Dostoiévski, mas que Bakhtin atribui ao estranho não pertencimento do romancista a seu tempo, sua não conformidade aos padrões estéticos da época. Considerar que os romances de Dostoiévski sejam “ruins” é, portanto, tratar como natural e absoluta o dilema histórico da arte autônoma (com seus corolários estético e ideológico: individualismo, perfeição formal ou composicional, refinamento estético), significa, em sua, assimilar toda criação verbal à “literatura”.

Lançando um olhar de volta aos breves comentários de Jameson sobre Bakhtin, podemos dizer que Dostoiévski serve aqui tanto como lembrete dessa natureza relativa e contingente de nossas afirmações sobre o lugar e a função da literatura na sociedade, quanto um vislumbre de uma possibilidade totalizante e utópica à luz da qual essas mesmas afirmações começam a aparecer como sintomáticas de uma forma privativa de organização social. Ademais, essa fusão das dimensões filosófica (Bergson, por exemplo) e histórico-literária (Vesselóvski) da memória – a serviço, como vimos, da duplicação da lógica do não acabamento do herói no romance de Dostoiévski no plano histórico – traz algo como uma visão da história universal à luz da qual podemos apreender a natureza da conexão de Dostoiévski com uma tradição carnavalesca muito mais antiga, que é tanto imemorial quanto algo que ressurge periodicamente.

Para começar, Bakhtin deixa claro que a “memória de gênero” não é, de forma alguma, equivalente à memória individual do autor biográfico. Tem importância secundária se o próprio Dostoiévski leu as obras representativas da linha genérica a que ele pertence. Em suas anotações para a reformulação do livro, Bakhtin tenta fazer uma descrição da lógica impessoal e inconsciente de transmissão implicada no conceito de memória de gênero:

“Telepatia” histórico-cultural, ou seja, a transmissão e recriação de pensamentos e complexos artísticos muitos complicados (unidades orgânicas do pensamento filosófico e/ou artístico) através dos espaços e dos tempos sem qualquer contato real rastreável. O canto, a mais tênue extremidade de tal unidade orgânica basta para o desdobramento e recriação de um todo orgânico complexo, porque nesse fragmento insignificante estão preservadas as potencialidades do todo e as brechas da estrutura (um pedaço da hidra a partir da qual ela se desenvolve por inteiro, etc.).⁵⁵

Temos aqui uma imagem de conexão através do tempo histórico que é tanto tangencial quanto robusta. De fato, há um senso de uma espécie de conectividade universal, anárquica, uma grande visão da história que é, ela mesma, reminiscente do carnaval em sua ênfase no fluxo conjunto de diferentes identidades, na vitalidade e mutabilidade simultâneas das formas culturais. O que Bakhtin chama de “contato real” – o fundamento para a investigação filológica tradicional e crítica das fontes – é abandonado aqui, aparentemente como resíduo de uma concepção mecanicista ou analítica de identidade, como se fosse possível distinguir de uma vez por todas, parte a parte, um evento ou significado de outro. Dessa forma, em última instância tudo está conectado a tudo na história, e nos encontramos novamente no meio de uma aventura humana unificada, uma história universal schilleriana ou hegeliana, mas agora desprovidos de uma trajetória linear, de uma ordem cronológica estrita ou teleologia.

Como, então, à luz dessa imagem carnavalizada da história universal, podemos entender a ligação de Dostoiévski com o gênero helenístico da sátira menipeia assim como com as práticas dos festivais medievais e da Renascença? Primeiro, é importante apontar que, de acordo com a filosofia da história implícita de Bakhtin, não se pode dizer que a tradição genérica, da qual Dostoiévski é, em certo sentido, a culminação, seja anterior ao surgimento do próprio Dostoiévski; ao contrário, essa tradição é, em certo sentido, postulada de forma retroativa. Podemos dizer que Dostoiévski recupera um conjunto

55 BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: lazyki slavianskikh kul'tur, vol. 6, 2002, p. 323.

de significados do passado, ele os resgata do esquecimento: “O gênero renasce e é renovado em cada novo estágio do desenvolvimento da literatura em cada obra individual de um determinado gênero”.⁵⁶ Além disso, “quanto mais um gênero se desenvolve, quanto mais complexa for sua forma, melhor e mais completamente ela faz lembrar seu passado”.⁵⁷ A relação entre presente e passado é, portanto, recíproca. Juntos, eles configuram o novo.

Em segundo lugar, o “evento” de Dostoiévski também pode ser compreendido à luz de certas condições determinadas, externas à história real do gênero. Em outras palavras, há algo na Rússia pós-emancipação que ressoa – por meio de uma tradição esboçada nos romances de Dostoiévski – o mundo helenístico, tão cronologicamente distante e, em termos de “contato” real”, altamente irrelevante. Vistos pelo prisma da história do gênero traçada por Bakhtin, os dois mundos se revelam homólogos. Bakhtin descreve o solo histórico em que o novo romance dostoiévskiano floresceu como uma “época em que [sob influência do desenvolvimento do capitalismo] formas de vida, princípios morais e crenças anteriores foram transformados em ‘cordões podres’ e a natureza antes oculta, ambivalente e inacabada do ser humano e do *pensamento* humano foi desnudada. Não apenas as pessoas e suas ações, mas até as *ideias* escaparam de seus ninhos hierárquicos fechados e começaram a colidir no contato familiar do diálogo ‘absoluto’ (isto é, completamente ilimitado)”.⁵⁸ Algo muito parecido foi dito antes sobre o período em que os antecessores involuntários de Dostoiévski, que ele desconhecia, criaram os gêneros sério-cômicos do final da Antiguidade.⁵⁹

A confusão das distinções e identidades; a quebra de uma imagem hierárquica e ordenada do mundo; a súbita permeabilidade das fronteiras sociais, geográficas e pessoais: tudo isso produz uma revelação radical dos desafios existenciais. A

56 BAKHTIN, 1984, p. 106.

57 Ibidem, p. 121.

58 Ibidem, p. 177.

59 Ibidem, p. 119.

ambivalência essencial do ritual carnavalesco ativa sua tendência de, por um lado, abraçar a insegurança e a relatividade profunda da vida nua e crua e, ao mesmo tempo, um movimento de se agarrar diante disso, uma performance e celebração de um corpo comunal (coral?), que morre perpetuamente e renasce eternamente. É apenas como parte desse corpo, e mesmo assim, como membro de um mundo social altamente estratificado e diferenciado, que uma pessoa poderá ter uma vida verdadeira.⁶⁰

No plano da história universal, então, encontramos novamente a possibilidade recorrente de uma visão totalizante, ou melhor, “congregadora”, o tipo de visão que o último Lukács considerava ser condição para a possibilidade de um realismo genuíno. Em ambos os casos, o todo, acessado em um momento de rápida mudança histórica, é caracterizado pela suspensão das mediações da divisão social do trabalho, uma apreensão do que, em última instância, está em jogo na história, e o desafio correspondente para o *status* autônomo da literatura. Contudo, se para Lukács a totalização é concebida como uma visão cognitivamente esclarecedora da tentativa do herói de refazer o mundo social à sua imagem e, portanto, a colocação em primeiro plano da ação de fazer história, para Bakhtin, o véu da história como tal é levantado quando deparamos com visões de encontros humanos no meio de uma vida desprovida de confortos, proteções e restrições de uma sociabilidade estável. O momento holístico/épico/realista em Lukács revela a essência criada pelo ser humano da história; sua contraparte coral/polifônica/carnavalesca em Bakhtin revela o cerne utópico da histórica como uma reunião humana alegre. Ambas as suspensões podem ser descritas, nos termos de Jameson, como momentos em que o reino da Liberdade é arrancado do

60 Em seu ensaio “Bakhtin, Joyce e o carnaval: por uma síntese do épico e do romance em Rabelais”, Galin Tihanov observa com discernimento que o conceito de carnaval serve para Bakhtin como “síntese da grande escala e da ‘ingenuidade’ do épico (uma condição essencial para a encenação do carnaval) com a natureza evasiva, flutuante, autoirônica e contraditória do romanesco. O épico nunca desaparece de fato do pensamento de Bakhtin; ele é sublimado no carnaval, onde está misturado e é ‘fertilizado’ pelo romanesco”. Ver: TIHANOV, Galin. Bakhtin, Joyce and Carnival: Towards the Synthesis of epic and novel in Rabelais. *Paragraph* 24.1, p. 66-83, 2001, p. 80.

reino da Necessidade.⁶¹ Assim, essas categorias são paradigmáticas, na medida em que elas não apenas nomeiam certas configurações formais que surgem em circunstâncias históricas específicas, mas também reproduzem a forma da história no nível da história da forma.

Uma arqueologia do movimento, ou a contemporaneidade como método

Ao voltarmos às contribuições do Formalismo Russo para a Poética Histórica, vale a pena nos determos brevemente no aparente estranhamento dessa empreitada. Os formalistas certamente não se consideram adeptos desse método. Além disso, eles reiteradamente enfatizaram a tese, em geral antagônica àquela contida na abordagem da Poética Histórica, da independência total da literatura em relação aos fenômenos sociais, históricos e psíquicos. O conceito fundamental de efeito poético como sendo de estranhamento,⁶² a visão do literário como sendo um “jogo com a realidade”⁶³ ou um “dirigida para a expressão”:⁶⁴ tudo isso confirma a posição solidamente autônoma da literatura (da arte) em relação à linguagem cotidiana e à vida. De acordo com essa concepção do objeto de investigação, os formalistas insistiram na necessidade de estabelecer uma ciência independente (ou uma disciplina acadêmica: *naúka*) para o estudo literário, com foco nos traços distintivos da literatura. Por fim, na culminação de suas atividades teóricas, eles desenvolveram um modelo sistêmico para a evolução literária e insistiram na necessidade de compreender o todo social como um sistema de sistemas semiautônomos, dos

61 JAMESON, 1981, p. 19.

62 SHKLOVSKY, Viktor. *Voskrechenie slova*. St. Petersburg: Sakolinskii Publishing House, 1914.

63 EIKHENBAUM, Boris. How Gogol's 'Overcoat' is Made. Trans Robert A. Maguire. *Gogol from the Twentieth Century*. Ed. Tobert A. Maguire. Princeton: Princeton University Press, 1974.

64 JAKOBSON, Roman. Futurism. *Language in Literature*, 28-33. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

quais a literatura é um.⁶⁵ Em suma, de todos os teóricos considerados até aqui, os formalistas parecem apresentar a compreensão mais incisivamente “modernizante” da literatura.

Contudo, não é preciso procurar muito para descobrir que o trabalho da OPOIAZ tem claras linhas de continuidade com o paradigma em jogo aqui. Em primeiro lugar, o tema da autonomia literária não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Em vez de uma afirmação obstinada do campo literário como sendo um domínio distinto dentro de uma modernidade estruturada pela divisão social do trabalho, encontramos uma dialética. O muito novo e o muito velho, o radicalmente moderno e o profundamente arcaico, o socialmente diferenciado e o imediato são, em certo sentido, considerados como ligados em uma unidade paradoxal. Começamos a ver isto já no seminal ensaio “A arte como procedimento” de Chklóvski, que dramatiza a confluência entre a separação da literatura do “cotidiano” e sua função essencial dentro dele. Na compreensão de Chklóvski, a literatura (e a arte moderna de modo mais amplo) deve afirmar sua diferença em relação ao mundo das noções convencionais precisamente para afetá-las. A arte estranha e, portanto, renova a “vida”. O *pathos* ético por trás desse esforço de ligar a arte de volta com aquilo contra o que ela está sendo definida é evidente em sua conhecida e, de fato, impressionante afirmação: “A automatização [ou seja, o falta de estranhamento] devora as coisas, as roupas, a mobília, nossas esposas e nosso medo da guerra”.⁶⁶ A separação da literatura em relação ao que é dado na existência cotidiana, ao seu caráter mecânico e convencional, é justamente o que a torna essencial para a vida.

Chklóvski apresenta uma primeira versão desse argumento em 1914, sob o título de “A ressurreição da palavra”. Aqui, a função ritual do estranhamento linguístico emerge de forma mais clara: “Assim, os selvagens costumam cantar em língua arcaica ou estrangeira, às vezes tão incompreensível que o

65 JAKOBSON, Roman. Problems in the Study of Language and Literature (with Jurij Tynjanov). *Language in Literature*, 47-49. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, p. 49.

66 SHKLOVSKY, 1914, p. 5.

cantor (mais exatamente o cantor principal) precisa traduzir e explicar ao coro e aos ouvintes o significado da complexa canção”.⁶⁷ A defesa de Chklóvski da poesia futurista está apoiada aqui em uma analogia das distorções da linguagem e dos objetos cotidianos (que se faz em prol da renovação) e a linguagem semi-compreensível do ritual arcaico. A linguagem futurista é a linguagem dos “selvagens”, uma linguagem que pretende ter impacto: não com um propósito prático – esse tipo de propósito é, de efeito, negado – mas como capaz de afetar uma transfiguração ontológica profunda.

O uso igualmente notável de anacronismo pode ser encontrado no ensaio de Eikhenbaum sobre “Leskov e a prosa contemporânea”. Assim como a poesia futurista é, em certo sentido, análoga ao ritual, a prosa contemporânea na descrição de Eikhenbaum revela uma orientação em direção à oralidade arcaica. A literatura impressa busca se renovar ao voltar-se para a palavra falada, ou melhor, para um tipo de escrita que representa a narração oral. A analogia no nível da forma literária corresponde a uma semelhança entre o momento pós-revolucionário na Rússia soviética e os primeiros dias da narração de histórias:

Vivemos em uma época de mudanças abruptas e retornos inesperados a séculos distantes, a tradições esquecidas, a questões que pareciam há muito resolvidas definitivamente para as pessoas do século XIX. Estamos, em grande medida, começando do começo; e nisso reside a força histórica de nosso tempo. Percebemos muitas coisas de forma diferente, inclusive a palavra. Nossa relação com a palavra se tornou mais concreta, mais sensível, mais fisiológica. Esquecemos da palavra em filmes, mas estamos muito mais atentos a ela no teatro, na literatura e no tablado [*na estrade*] [...] Assim, a “literatura” está retornando à “arte da palavra” [*k slovesnosti*], à narração e à narração de histórias.⁶⁸

Voltando ao início da história, sentimos inevitavelmente uma afinidade com outros inícios, e especialmente com o início enquanto tal, o primeiro momento em cuja perspectiva

67 SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990, p. 217.

68 EIKHENBAUM, Boris. Leskov and Contemporary Prose. Translated by Martin P. Price. *Russian Literature Triquarterly* 11, p. 223, 1975.

(projetado retrospectivamente) tudo ainda está no futuro. Daí a maior concretude de nossa relação com a palavra, com o discurso, liberado da opressão da intriga (no romance do século XIX) ou da representação visual (filme). Em vez disso, a palavra literária passa a ser assimilada à performance pública, presumindo entre outras coisas um modelo de sociabilidade literária que contrasta nitidamente com as experiências privatizadas tanto de ler um romance quanto de assistir a um filme, aproximando-se, por sua vez, da experiência comunal da narração oral de histórias.

Assim, certa identidade paradoxal subsiste entre a diferenciação e o holismo (a literatura precisa se separar da, e estranhar a, vida para poder reproduzi-la ou perpetuá-la), inovação e persistência (a literatura escapa das garras do passado recente ao se agarrar em um passado mais distante e, o que é melhor, primordial), modernidade e arcaísmo. No que se refere às duas últimas dicotomias, vale voltar a coleção de Tiniánov de 1929, cujo título *Arcaístas e inovadores* (que ele pretendia chamar de *Inovadores-arcaístas*) destaca justamente a identidade em oposição entre os impulsos de renovação e recussão. Nas seções do livro dedicadas ao poeta futurista Velimir Khlébnikov, Tiniánov explica reiteradas vezes a natureza inovadora de sua obra fazendo referência a seu primitivismo arcaico: “Infantilismo, uma relação pagã, primordial, com a palavra, a ignorância em relação ao novo homem leva naturalmente ao paganismo como tema”.⁶⁹ Ou ainda: “a língua arcaica [de Khlébnikov] lançada sobre os dias atuais não a faz voltar ao passado, mas, ao trazer o antigo para próximo de nós, ela pinta [o presente] com cores especiais”.⁷⁰ Uma das características do arcaísmo de Khlébnikov consiste no fato de que ele não tratava a literatura como um sistema separado, que ele empregava os mesmos métodos ao tratar a “linguagem da poesia e a linguagem dos números, as conversas acidentais na rua e os eventos da história mundial, que, para ele, os métodos a revolução literária e das revoluções históricas eram

69 TYNIANOV, Yurii. *Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Priboi, 1929, p. 588.

70 *Ibidem*, p. 561.

próximos”.⁷¹ As revoluções histórica e literária são igualadas diretamente e ambas estão ligadas em seu abrangente imediatismo do passado primordial.

Somos novamente confrontados por um imaginário social que, com ajuda das imagens do arcaico e do primitivo, projeta uma visão holística, e não diferenciada, da relação entre literatura e o que pode ser chamado de ontologia política, possibilitando, assim, uma recuperação de uma narrativa histórica universal que não precisa mais ser linear ou sequencial, mas, antes, que liga diversos momentos entre si por meio da categoria modal de renovação-revolução. Vimos versões disso no último Lukács e em Bakhtin, mas a forma assumida particularmente pela “historiologia” formalista evoca ainda mais fortemente uma outra figura proeminente do marxismo ocidental canônico. Esse modo de investigação historiográfica centrado na noção de solidariedade entre momentos de abertura histórica ressoa a filosofia da história desenvolvida no final dos anos 1930 por Walter Benjamin.

De forma semelhante às afirmações explicitamente historiográficas dos membros da OPOIAZ, a filosofia da história que subjaz a pesquisa de Benjamin sobre a cultura parisiense do século XIX é apresentada por uma polêmica explícita com o historicismo. Benjamin rejeita a ideia de que o historiador deve cultivar uma atitude impassível, “objetiva” em relação ao passado. Tal postura – que Lukács chama de “contemplativa” – finge que o pesquisador e seu objeto de análise sejam extraídos do processo histórico que realmente os conecta. Para Benjamin, a relação entre o historiador e o evento ou período histórico a ser explorado não pode ser assimilada a uma relação estática do tipo sujeito/objeto. Ao invés disso, os dois estão ligados por uma articulação mútua: o passado precisa ser compreendido como orientado para certo futuro, enquanto o presente se alinha com um certo passado em resposta à sua própria situação histórico-existencial: “Articular o passado historicamente não significa reconhecer ‘que ele realmente foi (Ranke). Significa se agarrar a uma memória que surge

71 Ibidem, p. 592.

num momento de perigo”.⁷² Assim abordado, o trabalho histórico adquire uma dimensão ativista em ao menos dois sentidos: ele percebe seus objetos como algo que em certo sentido persiste ativamente no presente; e percebe a si mesmo como um tipo de ação no presente. Esse tipo de ação que a investigação histórica pode ser é talvez melhor descrito como uma representação da vida – tanto presente como passada – não natural e não mítica. Isso é para dizer que, na compreensão de Benjamin, o conhecimento histórico precisa se afastar do fatalismo (também conhecido como teleologia), da noção de que o presente não pode ser outra coisa senão o que ele é. A aliança entre presente e passado pode, assim, ocorrer no terreno da possibilidade.

Nesse sentido, podemos dizer que o estudo histórico envolve um inevitável espelhamento: quando tratamos do passado como algo acabado, objetificado e naturalizado, postulamos essas características também para nós mesmos. Apenas se tratarmos o passado como aberto para o futuro utópico (o que significa, entre outras coisas, como dotado de índices futuros que não apontam para nós) podemos evitar que a história volte a colapsar em uma natureza intransigente. Podemos descrever as visões de Benjamin sobre a metodologia histórica como uma extensão para o domínio da filosofia da história da noção lukacsiana de reificação, isto é, um tipo específico de ilusão social, particularmente característico do capitalismo, em que tratamos processos e relações sociais como objetos prontos. A tarefa daqueles que pretendem estudar a história é “desreificá-la”, seja para aqueles que vieram antes de nós, seja para nós mesmos. Ao se concentrar na dimensão utópica do passado, bem como no processo de sua oclusão, o historiador trata o presente e o passado como aliados no projeto de emancipação humana. Assim, o historiador deve parar de “contar a sequência de eventos como se fossem contas de um rosário. Ao invés disso, ele [deve apreender] a constelação que sua própria era formou com uma era definida anterior”.⁷³ A imagem do rosário

72 BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968, p. 255.

73 *Ibidem*, p. 263.

é significativa aqui ao evocar uma atitude meditativa, passiva, *sub specie aeternitatis*, em relação a algo que deveria provocar protesto e ação. Um emigrado alemão judeu em Paris no final dos anos 1930, Benjamin experiencia o automatismo da história, do qual o historicismo é cúmplice, como catastrófico.

Nesse contexto, vale a pena nos determos brevemente no lugar da memória propriamente dita nessa concepção da história. Em um ensaio posterior sobre “Alguns motivos em Baudelaire”, Benjamin registra a perda sofrida pela modernidade do tipo de memória que radica a experiência individual em um significado coletivo: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, certos conteúdos do passado individual se combinam com o material do passado coletivo. Os rituais com suas cerimônias, os festivais [...] continuaram cada vez mais a produzir o amálgama [da memória individual e coletiva]. Eles desencadearam a recordação de certos momentos e se mantiveram como agentes da memória ao longo de toda vida”.⁷⁴ Segundo esse ponto de vista, a história, no sentido historicista de registrar impassivelmente sequências de eventos passado, chega como um substituto profano para a memória, como uma memória destituída de sua capacidade de produzir o tipo de significado que é urgente para o presente. O projeto de Benjamin na filosofia da história pode, então, ser formulado como uma tentativa de pensar a memória, agora em um modo bergsoniano/proustiano, como acesso a um fluxo qualitativo ininterrupto de um tempo não homogêneo, de volta para a história. Isso novamente torna possível apreender a história como universal sem recair em um modelo progressivista. Pensar a história como um tipo de recordação é recolocar o *locus* do pensamento histórico em um modo existencial, como um *locus* de luta contínua para preservar a fé na capacidade emancipatória da ação humana.⁷⁵

74 *Ibidem*, p. 159.

75 Para destacar essa visão de uma historiografia infundida pela memória, podemos evocar uma passagem de *Projeto das Passagens*, no qual Benjamin está redigindo uma resposta a uma carta de Horkheimer. Nessa carta, Horkheimer acusa Benjamin de otimismo histórico injustificado, a ideia de que o sofrimento e a opressão do passado poderão ser redimidos pelas gerações vindouras. “A injustiça passada ocorreu e está completa”, ele diz. “Os mortos estão realmente mortos” (Benjamin, p. 471). Benjamin considera responder da seguinte

Assim, um olhar ainda que superficial para a forma com que Benjamin alinhava sua concepção de memória à investigação história evoca analogias com as imagens que discutimos até o momento: Vesselóvski sobre o arcaico; Jameson sobre as formas do terceiro mundo; Lukács sobre o épico e, mais tarde, sobre o verdadeiro realismo; Bakhtin sobre o carnaval, a “memória do gênero” e o “grande tempo”. De muitas formas, contudo, a insistência de Benjamin em impedir que a história (o domínio da atividade) colapse em natureza (o domínio do automático) ressoa fortemente com as formulações que encontramos no trabalho de três figuras centrais da OPOIAZ. Quando os formalistas passam a se interessar sobre a questão da história, eles estão restringidos por sua compreensão do artefato literário como primordialmente ativo, processual e produtor de novidade. Estendendo as considerações iniciais de Chklóvski sobre a automatização e o estranhamento, e ecoando Benjamin no caminho, Tiniánov argumenta que a história (literária) aparece para nós principalmente na forma de coisas estáticas e prontas. É nossa incumbência como historiadores recuperar o movimento por trás dessa aparente solidez. De fato, a história literária precisa ser concebida como uma “arqueologia do movimento”, o que é uma formulação de dois gumes: por um lado, devemos recuperar o passado na modalidade do devir, como mudança; mas para fazer isso devemos nos colocar como dinâmicos, mutáveis e voltados para o futuro.⁷⁶ Assim, em seus ensaios teóricos, Tiniánov reiteradamente apela à figura da contemporaneidade engajada, cuja visão de literatura passada e presente é privilegiada em comparação com a do historiador contemplativo, que aspira a uma posição fora da história.⁷⁷ Tem-se a impressão de que o ideal de historiador de Tiniánov

forma: “O corretivo para essa linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é simplesmente uma ciência, mas também uma forma de lembrança. O que a ciência determinou, a lembrança pode modificar. Essa consciência plena pode fazer do incompleto (felicidade) algo completo, e do incompleto (sofrimento) algo incompleto” (Benjamin, p. 471). Essa troca nos apresenta um enfiamento sobre o status ontológico do passado, uma troca em que Benjamin articula claramente a visão de que o passado de fato persiste, em “constelações” com o presente.

76 TYNIANOV, 1929, p. 548.

77 Ibidem, p. 11; p. 16; p. 549.

(e dos formalistas de modo geral) é uma criatura híbrida, de duas cabeças, que olha para o passado e para o futuro de uma vez. Em outro momento, Eikhenbaum explicita isso ao afirmar que “a história é, em essência, a ciência das analogias complexas, a ciência da visão dupla: os fatos do passado são distinguidos por nós como sendo significativos e entram em um sistema invariavelmente sob o signo dos problemas contemporâneos [...] A história é, nesse sentido, um método especial para se estudar o presente com ajuda de fatos do passado”.⁷⁸

Tal concepção do historiador como um contemporâneo – contemporâneo tanto do presente quanto do passado – ecoa a visão de Benjamin de se compreender o passado com o presente “em um momento de perigo”. Em seu seminal ensaio teórico “O fato literário”, Tiniánov escreve: “Toda época destaca alguns fatos [históricos] enquanto esquece outros. Mas esses, é claro, são fenômenos secundários, um trabalho novo sobre material pronto. O Púchkin histórico é muito diferente do Púchkin dos simbolistas, mas o Púchkin dos simbolistas não equivale ao significado evolutivo de Púchkin na literatura russa”.⁷⁹ Em outras palavras, a análise histórica formalista não está interessada nem no Púchkin historicista “como ele realmente era”, nem no Púchkin da história da recepção (o “Púchkin simbolista”), mas em “Púchkin” como um certo ponto de inflexão no processo evolutivo literário, um poeta no meio de uma “luta por uma nova visão”.⁸⁰ Como tal, Púchkin pode ser compreendido como contemporâneo dos formalistas: novamente, presente e passado se unem contra a automaticidade da história.

Eikhenbaum oferece o que é provavelmente a mais filosoficamente especulativa de todas as descrições formalistas da história na introdução a seu livro sobre Lérmontov. Ele argumenta que o historicismo “torna estéril o estudo” ao tratar os eventos como “[exemplos] isolados que tem significado apenas

78 EIKHENBAUM, Boris. Literary Environment. In: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, translated by I.R. Titunik. Cambridge: MIT Press, 1971, p. 56.

79 TYNIANOV, 1929, p. 12.

80 *Ibidem*, p. 528.

sob as condições de seu [próprio] tempo”.⁸¹ Ao invés disso, ele sugere que compreendamos tais eventos como detentores de uma espécie de “energia histórica” que não aparece nem desaparece, mas como que pulsa, é ativada ou temporariamente atenuada por outros eventos. Assim, “nada se repete na história precisamente porque nada desaparece, mas apenas se modifica. Portanto, analogias históricas não são apenas possíveis, mas até necessárias; estudar eventos históricos fora do processo histórico como sistemas individuais, “irrepetíveis” e contidos em si mesmos é impossível, pois contradiz a própria natureza desses eventos”.⁸² Dois motivos familiares se sobressaem novamente. Primeiro, o perigo imaginado de que o estudo possa cair na esterilidade indica uma forte visão produtivista da investigação literária teórica, assimilando o estudo de objetos no passado à criação no presente. Ao mesmo tempo, temos aqui a visão de que é como se os eventos passados buscassem se libertar de seus contextos, e se abrir para o futuro que os trarão à vida novamente.

Nada desaparece de uma vez por todas nessa descrição, e a novidade é uma função da mutação, uma recombinação de elementos já existentes do sistema literário sob um princípio emergente, de modo que o campo, como um todo, e, com isso, cada um de seus elementos, possa aparecer de forma irreconhecível. Para exemplos desse tipo de mutação histórica, podemos novamente voltar a *Arcaístas e inovadores*, de Tiniánov, em que ele observa como o surgimento de Khlébnikov na cena literária rearticulou todo o campo de modo que o medieval *Canto da campanha de Igor*, as odes do poeta barroco Mikhail Lérmontov, os poemas do realista Nikolai Negrássov parecem, todos, mais próximos e mais contemporâneos e pertencentes ao tempo atual do que um contemporâneo real de Khlébnikov como o poeta simbolista Valéri Briússov.⁸³ De forma semelhante, o evento de Maiakóvski traz à tona Negrássov, Katenin,

81 EIKHENBAUM, Boris. *Lermontov: opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrad: Gos. Izdatel'stvo, 1924, p. 9.

82 Ibidem, p. 9.

83 TYNIANOV, 1929, p. 591.

Chíchkov, Derjávin, Lomonóssov: conexões entre eles se tornam aparentes na esteira do surgimento do futurista icônico; ao passo que deixa de lado Lérmontov, Tiútchev, Fiét e outros. Outra vez, tem-se a impressão de que o passado histórico mais produtivo é o passado que foi esquecido, que irrompe no presente como que vindo do nada. O que passou a ser considerado inaceitável, que não pode ser mencionado, o que, na característica formulação paradoxal de Chklóvski, se tornou suficientemente ruim para poder virar novamente bom,⁸⁴ entra para a história como algo extra ou pré-histórico, como algo que não é parte da história do presente, e, por meio de seu estranhamento, contribui para o surgimento do genuinamente novo. O que se tornou automatizado, que caiu em desuso e, por isso, saiu da literatura, é trazido de volta à vida no momento de uma nova descoberta. Uma solidariedade é estabelecida entre momentos de produção genuína, um dinamismo que ainda tem que se solidificar em “coisas”. Esses são momentos que se perdem no “ar aberto da história”⁸⁵ em vez de ficar confinado apenas ao campo literário, estes são de fato os momentos a partir dos quais os formalistas constroem implicitamente uma história universal do novo.

A novidade, a contemporaneidade, “a luta por uma palavra nova”, “o significado evolutivo”: tudo isso nomeia o objeto da análise histórica literária como a própria essência da história. Como Lukács e Jameson, que olham para a narrativa em busca de uma visão sobre o caráter humano do processo histórico; como Bakhtin que busca no romance a expressão de uma sociabilidade sem limites que afirma a vida; como Vesselóvski, enfim, que, ao ver a história pelo prisma da literatura, encontra uma sequência de crises e vulnerabilidades que exigem uma cura verbal, os formalistas também, ao se concentrarem na história literária trazem um desafio para a teoria da história. Este desafio é apreender o processo social, por analogia com o mundo pós-revolucionário habitado por essas teorias, como fundamentalmente instável e sempre aberto à mudança.

84 SHKLOVSKY, 1990, p. 205.

85 BENJAMIN, 1968, p. 261.

Permutações do arcaico

Para concluir, gostaria de sugerir uma forma de recolocar a discussão pela distinção entre dois polos conceituais dentro da Poética Histórica, duas tendências em um contínuo de atitudes em relação ao passado. O cerne dialético da tese de Vesselóvski de que as obras literárias modernas mantêm uma conexão com o ritual e o mito primordial recebe uma elaboração em Lukács e Jameson. A persistência de concepções holísticas do espaço social às quais a criação verbal está entrelaçada em meio a uma diferenciação altamente desenvolvida do trabalho social em sociedades capitalistas modernas pode ser compreendido com identidade em oposição. Isso é para dizer que tal persistência deve ser vista tanto como um lembrete da diferença entre passado e presente, quanto como afirmação de uma conexão entre eles. Essa conexão em particular assume o significado de projeção utópica, expressa de forma latente em Vesselóvski; mais explicitamente no primeiro e no último Lukács; e em Jameson como um *leitmotif* dominante de sua obra – a busca por locais, espaciais, históricos e culturais, nos quais todo o processo social se torna visível e aparece aberto à intervenção humana ativa.

Do outro lado desse contínuo, podemos compreender a teoria histórica de Bakhtin, de Benjamin e dos formalistas como tendo, de formas variadas, mas consoantes, internalizada e generalizada a noção do lembrete utópico na investigação histórico-literária e histórico-filosófica. Com base nesse lembrete, os três concebem uma história universal como atravessada por momentos de possibilidade utópica, que, por sua vez, são associados ao holismo social, à criação coletiva e à valorização do dinamismo. O arcaico assim como o inovador são, agora, compreendidos como modos sócio-ontológicos e histórico-literários, como formas de ser histórico, em vez de períodos ou pontos em uma linha do tempo; como tais, eles podem ser conjugados, ligados em constelações, estudados pela “ciência das analogias complexas”.

A persistência é, então, reimaginada em termos de memória, memória do gênero em Bakhtin, a dinâmica do arcaísmo como inovação no Formalismo, o a recordação messiânica de Benjamin. Como uma versão mais ativista e presentista da persistência, a lembrança permite uma nova concepção do arcaico (o local da abertura histórica, do holismo social, da criação de inclinação coletiva) mais amplamente como extra-histórico, como aquilo que ultrapassa as linhas dominantes do desenvolvimento histórico ou da tradição canonizada.

Como dois polos de um contínuo no qual podemos distribuir as várias permutações do arcaico dentro da Poética Histórica, a persistência e a lembrança implicam, ambas, um conjunto de corolários metodológicos. Para Vesselóvski, Lukács e Jameson, detectar a persistência é ser capaz de distinguir entre práticas de criação verbal orientadas para diferentes configurações sócio-históricas (modos de produção compreendidos amplamente). As vantagens de tal procedimento parecem depender da vivacidade do fato de que a história importa, de que a vida humana e, portanto, social mudou de formas fundamentais e mudará novamente. Do lado da lembrança, presente já em Vesselóvski, Lukács e Jameson, mas mais proeminente em Benjamin, Bakhtin e na OPOIAZ, encontramos o método emergente da historiografia analógica ou constelacional, um método que é menos contemplativo do que sua contraparte, que concebe a si mesmo explicitamente como uma teoria que também é um tipo de prática. Como ato simbólico construído na intersecção entre algumas tendências dominantes da teoria literária russa e soviética e uma certa variedade dentro do marxismo ocidental, a Poética Histórica explora nos textos literários possibilidades de vincular eventos distintos e dispersos em uma história universal, uma história que não seria nem linear nem progressiva, mas produtivista, analógica e plena de futuros e passados imprevisíveis.

Referências Bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". In: *Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let*. Moscow: Khudojestvennaia literature, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. In: *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 5, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 2, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur, vol. 6, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- BEST, Stephen and Sharon Marcus. Surface Reading: An Introduction. *Representations*, vol. 108, No. 1, p. 1-21, Fall 2009.
- BOGEL, Frederic. *New Formalist Criticism: Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- DIMOCK, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- EIKHENBAUM, Boris. *Lermontov: opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrad: Gos. Izdatel'stvo, 1924.
- EIKHENBAUM, Boris. Literary Environment. In: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, translated by I.R.

Titunik. Cambridge: MIT Press, 1971.

EIKHENBAUM, Boris. How Gogol's 'Overcoat' is Made. Trans Robert A. Maguire. *Gogol from the Twentieth Century*. Ed. To- bert A. Maguire. Princeton: Princeton University Press, 1974.

EIKHENBAUM, Boris. Leskov and Contemporary Prose. Translated by Martin P. Price. *Russian Literature Triquarterly* 11, p. 211-24, 1975.

EIKHENBAUM, Boris. Mig soznaniia. In: *Moi vremennik: khudojestvennaia proza i izbrannye stat'i 20-30-kh godov*. St. Petersburg: INAPRESS, 2001.

ENGELGARDT, Boris. *Aleksandr Nikolaevich Veselovskii*. Petrograd: Kolos, 1924.

ENGELS, Friedrich. Karl Marx and Friedrich Engles, *Collected Works, vol. 49 (Engles 1890-1892)*. New York: International Publishers, 2001.

HEUSER, Ryan; LE-KHAC, Long. A Quantitative Literary His- tory of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Seman- tic Cohort Method. In: *Stanford Literary Lab, Pamphlet 4*, 2012.

JAKOBSON, Roman. Futurism. *Language in Literature*, 28-33. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

JAKOBSON, Roman. Problems in the Study of Language and Literature (with Jurij Tynjanov). *Language in Literature*, 47- 49. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton Uni- versity Press, 1971.

JAMESON, Fredric. Criticism in History. In: *Weapons of Criti- cism: Marxism in America and the Literary Tradition*. Edited by Normal Rudich, 31-50. Palo Alto: Ramparts Press, 1976.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Mul- ti-national Capitalism. *Social Text*, n° 15, p. 65-88, Autumn, 1986.

JAMESON, Fredric. Brief Response. *Social Text*, p. 26-27, Au-

tumn 1987.

JAMESON, Fredric. On Re-reading *Life and Fate*. *New Left Review* 95, p. 81-93, 2015.

JAUSS, Hans Robert. Literary History as a Challenge to Literary Theory. In: *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

KLIGER, Ilya. On "Genre Memory" in Bakhtin". In: *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Klinger and Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press, 2016.

LUKÁCS, Georg. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*. Translated by Edith Bone. London: Hillway Publishing Co., 1950.

LUKÁCS, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, translated by Rodney Livingstone. Cambridge MA: MIT Press, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

MASLOV, Boris. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SHEPHERD, David. A Feeling for History? Bakhtin and "The Problem of *Great Time*". *Slavonic and Eastern European Review* 84.1, p. 32-51, 2006.

SHKLOVSKY, Viktor. *Voskrechenie slova*. St. Petersburg: Sakolinskii Publishing House, 1914.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990.

TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*. New York: Oxford University Press, 2000.

TIHANOV, Galin. Bakhtin, Joyce and Carnival: Towards the Synthesis of epic and novel in Rabelais. *Paragraph*. v. 24, n.1, p. 66-83, 2001.

TYNIA NOV, Yurii. *Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Priboi, 1929.

VESELOVSKY, Aleksander. Protivoretchiia italianskogo Vozrojdeniia. In: *Izbrannye stati*. Leningrad: Khudojestvennaia literature, 1939.

VESELOVSKY, Aleksander. *Istoritcheskaia poetika*. Edited by V.M. Zhirmunsky. Moscow: URSS, 2004.

VESELOVSKY, Aleksander. *Izbrannoe*: Istoritcheskaia poetika. Edited by I.O. Shaitanov. St. Petersburg: Universitetskaia kniga, 2011.

VESELOVSKY, Aleksander. From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers. In *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Edited by Ilya Kliger and Boris Maslov, translated by Boris Maslov, 39-64. New York: Fordham University Press, 2016.

ZHIRMUNSKY, Viktor. 1979 *Sravnitelnoe literaturovedenie*. Leningrad: Nauka, 1979.

Tradução de Priscila Nascimento Marques**

** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de russo da Faculdade de Letras. Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no mesmo programa com período BEPE na Freie Universität Berlin. <http://lattes.cnpq.br/8746812719264410>; <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>. E-mail: priscilamarques@letras.ufrj.br