

**Forma espacial da personagem como acontecimento estético  
cronotopicamente configurado / *The Spatial Form of the Character as  
an Aesthetic Event Chronotopically Defined***

Irene Machado\*

**RESUMO**

O principal objetivo desse ensaio é analisar o lugar do espaço na construção conceitual do dialogismo bakhtiniano. Entende-se que espaço e espacialidades são categorias que definem a natureza das relações dialógicas traduzidas em ato e em acontecimento estético. Para isso, fundamenta-se nos conceitos de cronotopo e na forma espacial da personagem tal como construídos na criação verbal de Dostoiévski, sobretudo sua compreensão da imagem da linguagem como premissa espacial de articulação de pontos de vista em confronto e de consciências autônomas e plenivalentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço; Cronotopo; Acontecimento estético; Inacabamento; Imagem da linguagem

**ABSTRACT**

*The main purpose of this essay is to analyze the place of space in the conceptual construction of Bakhtinian dialogism. It is understood that space and spatiality are categories that define the nature of the dialogical relations translated into act and aesthetic event. For this purpose, it is based on the concepts of chronotope and the spatial form of the character as constructed in the verbal creation of Dostoevsky, especially his understanding of the image of language as a spatial premise of articulation of points of view in confrontation and of autonomous and plenivalent consciences.*

**KEYWORDS:** *Space; Chronotope; Aesthetic Event; Unfinalizability; Image of Language*

---

\* Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, Brasil; [irenemac@uol.com.br](mailto:irenemac@uol.com.br)

## **Introdução: imagem da linguagem como espaço**

Ainda que num nível bem elementar da obra de arte verbal a personagem se apresente como enfoque da organização discursiva do autor, no âmbito da construção discursiva criada por Fiódor Dostoiévski, em suas novelas e romances, nenhuma personagem se constitui senão enquanto foco irradiador da imagem de sua linguagem. Em outras palavras: em vez de resultado do enfoque do autor, a personagem se organiza em torno de seu próprio discurso que lhe orienta o foco, sobretudo quando estabelece diálogos consigo ou com o outro, onde está incluso o próprio autor. Seja pelo embate, seja pelo confronto, a imagem da linguagem assim elaborada se manifesta em função dos planos discursivos, a um só tempo, posicionados e projetados sob diferentes pontos de vista e, até mesmo, liberados pela reação criativa que distingue a elaboração estética num gesto de superação.

A imagem da linguagem vinculada à relação discursiva mostra-se, por conseguinte, como espaço em que os focos discursivos se organizam, se dispersam, mas não se evadem. Se considerarmos que nesse espaço a imagem traduz ideias – consonantes e dissonantes – não é difícil entender o modo pelo qual Dostoiévski chegou à consagração do romance polifônico como modelo artístico de mundo. Também não será difícil entender por que Mikhail Bakhtin, ao se voltar para as singularidades poéticas do romance polifônico, não hesitou em reconhecer que “Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo” (BAKHTIN, 1981, p.22). Por conseguinte, será menos problemático admitir que a dominante espacial das relações dialógicas não se opõe ao tempo nem elimina a história, mas tão-somente situa o movimento no presente de suas transformações e no momento de passagem de uma condição a outra, quando pontos de vista coexistem e contrapontos manifestam diferentes planos de realização na melhor tradição de um pensamento dialético. Afinal, é como espaço que os pontos de vista em interação e confronto constroem os planos dialógicos em que a personagem comparece com foco na forma exterior de suas ideias.

A imagem da linguagem, tal como foi praticada pelas personagens de Dostoiévski, organiza as experiências geradoras do modelo artístico de mundo do romance polifônico. Nela diferentes formações discursivas delimitam o campo de forças de ações e reações que levam às últimas consequências as relações e os embates entre

autor e personagem ou entre discursos, que Bakhtin procurou examinar numa constelação de textos escritos que, iniciados nos anos de 1920, chegam aos anos de 1930<sup>1</sup> com a tese inovadora acerca da polifonia, que amadurece o movimento do tempo no espaço de relações. Diríamos que os estudos sobre a imagem da linguagem compõem um dos vértices da noção de forma espacial da personagem e de cronotopo numa triangulação cujas premissas teórico-filosóficas marcam definitivamente o programa de análise poética e a plenitude da realização estética. A partir dessa tríade, a forma espacial da personagem traduz o acontecimento estético cronotopicamente configurado como um novo objeto de estudo filosófico, poético, estético a demandar uma renovada metodologia de análise, tarefa que Bakhtin reserva à teoria do dialogismo.

Se, por um lado, Bakhtin se orientou pelo modelo artístico de mundo mediado pela linguagem e pelo acontecimento estético, por outro, perseguiu os fundamentos da dialogia em que o uso da linguagem não se faz senão como forma de conhecimento e de autoconhecimento. Considerando o inacabamento inerente à natureza das manifestações de linguagem, Bakhtin se lança numa reflexão que transita entre a estética e a filosofia, sintetizada naquilo que se tornou o embrião do acontecimento estético traduzido pela forma espacial da personagem cronotopicamente configurada. Tal concepção emerge como artéria fundamental dos estudos de poética histórica e alinha descobertas realizadas em diferentes contextos especulativos.

Muito do que Bakhtin observou nos romances de Dostoiévski com relação à imagem da linguagem constitui um marco ou um divisor de águas entre as especulações teóricas dos anos 20 e a sistematização teórica que começa a ganhar corpo depois de publicado seu livro sobre a poética de Dostoiévski. O problema da forma espacial da personagem insere-se nos estudos a respeito do acontecimento estético que atravessa os trabalhos sobre a estética geral, a poética de Dostoiévski e a poética histórica. Acontecimento estético – e não objeto estético – corresponde ao ato criador traduzido em linguagem, isto é, em pontos de vista discursivos enunciados por personagens e

---

<sup>1</sup> A constelação a que nos referimos inclui os seguintes textos: *Arte e responsabilidade*, 1919 (BAKHTIN, 1990); *Autor e personagem na atividade estética*, 1920-1923 (BAKHTIN, 1990); *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, 1924 (BAKHTIN, 1990); *A poética de Dostoiévski*, 1929 (BAKHTIN, 1981); *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica*, 1937-38 (BAKHTIN, 1988); *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, 1975 (BAKHTIN, 1988); *Discurso na arte e discurso na poesia*, 1926 (assinado por Valentin N. Volochinov) (VOLOSINOV, 1976).

autor. Manifesta-se sempre como acontecimento, como ato, ação e reação de linguagem, jamais como um produto pronto e acabado.

No longo ensaio dedicado ao estudo da relação entre autor e personagem (BAKHTIN, 2003), Bakhtin traduz o movimento dialógico na concepção de forma espacial da personagem e do acontecimento estético que ela cria. É aí que os planos composicionais exploram o jogo tenso em que os pontos de vista delimitam o espaço de focalização em sua ambivalência, isto é, no confronto do posicionamento entre autor e personagem de modo a resgatar o verdadeiro papel de ambos em que nenhum dos dois desempenha um papel passivo em relação ao outro. Contudo, é no ensaio sobre as formas de tempo e cronotopo (BAKHTIN, 1988) que as formulações se articulam e se iluminam e nos permitem examinar as ligações dialógicas entre romance polifônico, forma espacial da personagem e o tempo-espaço. Aquilo que estava potencialmente engendrado no romance de Dostoiévski, acaba tomando corpo teórico de uma fina elaboração conceitual. Assim entendemos a forma espacial da personagem cronotopicamente configurada não apenas pela dinâmica da relação entre autor e personagem como também pela articulação entre tempo e espaço em que a ênfase no segundo não significa eliminação do primeiro<sup>2</sup>. Ao formular as bases de sua poética histórica Bakhtin introduz o conceito de cronotopo para designar o modo pelo qual o tempo pode ser focalizado como uma dimensão do espaço. Sob a dominância do espaço, o tempo e tudo que a ele se vincula, incluindo os seres e as personagens, podem ser dimensionados em sua magnitude temporal, isto é, em seus fluxos e devires onde toda forma é arquitetonicamente inacabada.

Examinar o movimento e a articulação de artérias que desenham a linha evolutiva das concepções do dialogismo tornou-se a justificativa fundamental do presente estudo. O objetivo é acompanhar a trajetória e os movimentos de idas e vindas do pensamento em que a noção de forma espacial da personagem se constitui esteticamente. Segundo nossa hipótese fundamental o embrião de tal processo se desenvolveu nas reflexões estético-filosóficas em que forma espacial é pensada como um mosaico de posicionamentos. O corpo vivo amadurece nas descobertas de Bakhtin sobre os procedimentos poéticos da criação verbal de Dostoiévski, sobretudo sua

---

<sup>2</sup> Boris Schnaiderman discute com muitas ressalvas a afirmação de que Dostoiévski valorizou muito mais espaço do que o tempo e enfatiza: “Não acredito que ele anule o tempo. O que ele anula é a sucessão linear dos acontecimentos” (SCHNAIDERMAN, 1982, p.86).

compreensão da imagem da linguagem como premissa espacial de articulação de pontos de vista em confronto e de consciências autônomas e plenivalentes. Considerando que as análises da forma espacial da personagem não se limitaram à obra de Dostoiévski, mas se tornaram princípio heurístico de investigação da própria poética histórica, entendemos que os argumentos sobre a dominância do espaço como instância de transformação do tempo ganham solidez quando a forma espacial da personagem torna-se cronotopicamente configurada. Espera-se, assim, situar os conceitos bakhtinianos não apenas no contexto das experiências artísticas criadoras como também na sua transformação em princípios heurísticos da investigação estético-filosófica.

### **1 O princípio dostoiévskiano da simultaneidade e a dramatização do espaço**

Sabemos que a obra verbal não constrói forma espacial externa do mesmo modo que a pintura, a escultura, o desenho, mesmo que se considere a espacialidade da palavra e da escrita na superfície de uma página impressa (BAKHTIN, 2003, p.85). Comparada com tais formas de arte espacial fundada na visualidade bi- ou tridimensional, a criação verbal não tem nada de visual.

No entanto, nos romances de Dostoiévski, Bakhtin encontra a visualidade da construção verbal que está longe da designação de lugares, seja na exterioridade da página, seja na situação narrativa, mas muito próxima de um diagrama composicional do movimento das ideias traduzido em diferentes pontos de vista, de modo a tornar visível a trama de um campo visual onde interagem e coexistem discursos de constituição e atuação variadas. A partir desse diagrama somos introduzidos na espacialidade que as imagens da linguagem romanesca tecem como confronto discursivo. Por conseguinte, a forma espacial da personagem resulta da tradução dos alinhamentos em campo visual onde os pontos de vista compõem sua trama, projetando, portanto, uma imagem de arena como espaço de luta.

As novelas de Dostoiévski foram um laboratório experimental nesse sentido, cuja consagração se daria nos grandes romances do autor. Munido de suas premissas filosóficas densamente formuladas nos anos de 1920, Bakhtin se mostra atraído pelas lutas que as personagens travam no nível das ideias de modo a construir sua autonomia

discursiva à revelia do autor e em confronto com ele. É hora de introduzir em nossas análises os experimentos colhidos na obra de Dostoiévski.

Na novela *Memórias do subsolo*<sup>3</sup> (*Записки из подполья* [*Zapiski iz podpol'ya*], 1864), uma trama de ideias assim constituída constrói um discurso argumentativo tenso, em que a personagem discute e desafia pontos de vista consensuados a respeito das necessidades humanas de distanciar-se de invenções em nome de experiências individuais, como se pode ler no seguinte fragmento.

Mas, em primeiro lugar, quando foi que aconteceu ao homem, em todos estes milênios, agir unicamente em prol de sua própria vantagem? E que fazer então dos milhões de fatos que testemunham terem os homens, com *conhecimento de causa*, isto é, compreendendo plenamente as suas reais vantagens, relegado estas a um plano secundário e se atirado a um outro caminho, em busca do risco, ao acaso, sem serem obrigados a isto por nada e por ninguém, mas como que não desejando justamente o caminho indicado, e aberto a custo um outro, com teimosia, a seu bel-prazer, procurando quase nas trevas esse caminho árduo, absurdo? Quer dizer, realmente, que essa teimosia e a ação a seu bel-prazer lhes eram mais agradáveis que qualquer vantagem... A vantagem! Mas o que é a vantagem? Aceitais acaso a tarefa de determinar com absoluta precisão em que consiste a vantagem humana? E se porventura acontecer que a vantagem humana, alguma vez, não apenas pode, mas deve até consistir justamente em que, em certos casos, desejamos para nós mesmos o prejuízo e não a vantagem? E, se é assim, se pelo menos pode existir tal possibilidade, toda a regra fica reduzida a nada. O que achais? Acontecem tais casos? Estais rindo; ride, meus senhores, mas respondi-me apenas: estarão computadas com absoluta exatidão as vantagens humanas? Não existirão algumas que não apenas não se enquadraram, mas nem podem enquadrar-se em qualquer classificação? Pois, senhores, no que me é dado conhecer, levantastes todo o vosso cadastro das vantagens humanas, calculando a média, a partir das cifras estatísticas e das fórmulas científicas e econômicas. As vossas vantagens são o bem-estar, a riqueza, a liberdade, a tranquilidade etc. etc. (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.81-2).

Diante desse quadro, ou melhor, no interior dessa arena, a linguagem elabora-se enquanto imagem carregada de confrontos discursivos de ideias: análise, questionamento irônico, confronto, desafio à ideia do outro, evasivas. Esses são alguns procedimentos que tornam a interação e a coexistência duas categorias essenciais do modelo artístico criado por Dostoiévski (BAKHTIN, 1981, p.22). Com base em tais

---

<sup>3</sup> Um estudo mais desenvolvido da novela, particularmente relacionado com o papel das evasivas no discurso confessional em primeira pessoa, foi formulado em BRAIT; MACHADO, 2012.

categorias, Bakhtin entende se constituir o princípio dostoiévskiano da simultaneidade. Trata-se de uma percepção artística do mundo cuja matriz conceitual se reporta tanto aos pontos de vista projetados quanto ao instante em que as vivências emergem e se tornam experiências no interior do movimento contínuo de sua presentidade, fora, portanto, de toda causalidade, gênese, explicações do passado ou do meio. Em momentos que tais a personagem vive a plenitude de seu presente, liberada de qualquer predeterminação de seu autor (BAKHTIN, 1981, p.23). Observa-se, por exemplo, que nas novelas *Memórias do subsolo* e *Notas de inverno sobre impressões de verão* (*Зимние заметки о летних впечатлениях* [*Zimniye zametki o letnikh vpechatleniyakh*], 1863) os acontecimentos são projetados em planos narrativos de transposição temporal. Nas memórias do subsolo o estado de consciência atual decorre de um evento passado; nas notas de inverno a personagem torna presente sua viagem ao estrangeiro, não pelo relato dos lugares visitados, mas pelas impressões de eventos ocorridos em Paris, Londres, Berlin, projetados comparativamente a partir de Petersburgo, a cidade em que vive a personagem e, portanto, do seu presente contínuo pleno de confluências, deslocamentos e conflitos.

Em sua constituição estética, a obra desdobra-se seguindo a multiplanaridade da vida em que a ideia é o fundamental, contudo, o papel de herói cabe tão somente ao homem (BAKHTIN, 1981, p.25). As ideias não são representadas em consciências solitárias, mas em espaços dramáticos de coexistência e contiguidade com outras consciências (BAKHTIN, 1981, p.26), como nas passagens de *O duplo* (*Двойник* [*Dvoynik*], 1846), em cuja temática se desenvolve o desdobramento dramático da personagem Yákov Pietróvitch Golyádkin. Um exemplo de tal dramaticidade é possível ler quando Golyádkin está na rua, numa noite fria, após ter sido expulso de um baile para o qual se preparara durante todo o dia e, do ar rarefeito em névoa emerge um ser semelhante a si mesmo. Nesse presente tão vivo o tempo se estilhaça, o corpo se duplica e a mente se dilata num mosaico de sensações.

Nesse instante ele não tinha ouvidos para nada que o cercava, não compreendia nada do que acontecia ao redor, e pelo seu aspecto era como se para ele não existissem de fato nem as contrariedades da noite de mau tempo, nem a longa caminhada, nem a chuva, nem a neve, nem o vento, nem toda severa intempérie. Uma galocha, que se separa da bota do seu pé direito, ficara ali mesmo no meio da lama e da neve, na calçada da Fontanka, mas o senhor Golyádkin não pensou

em voltar para buscá-la e sequer notou sua perda. Estava tão desconcertado que várias vezes, a despeito de tudo o que o cercava, totalmente absorvido pela ideia de sua recente e terrível queda, estacava feito um poste no meio da calçada; num instante morria, sumia; depois arrancava num estalo como um doido e corria, corria de forma desabalada, como se fugisse da perseguição de alguém, de uma desgraça ainda maior... De fato, a situação era terrível!... Por fim, dominado pela exaustão, o senhor Golyádkin parou, apoiou-se na balaustrada do cais, na posição de alguém cujo nariz começa a sangrar de modo totalmente inesperado, e fixou o olhar na água turva e negra da Fontanka. Não se sabe o tempo exato que passou nessa ocupação. Sabe-se apenas que no lapso desse instante o senhor Golyádkin chegou a tal desespero, sentiu-se tão torturado, tão atormentado, tão exaurido e com seus já minguados resquícios de força tão reduzidos, que se esqueceu de tudo: da ponte Izmáilovski, da rua Chestilóvotchnaya e do seu momento presente... Mas qual! Ora, para ele não fazia diferença: a coisa estava feita, concluída, a decisão consolidada e assinada; o que mais?... De repente... de repente seu corpo inteiro estremeceu e, num gesto involuntário, ele pulou dois passos para um lado. Começou a olhar ao redor com uma inquietude infável; no entanto não havia ninguém, nada de especial acontecera, mas ao mesmo tempo... ao mesmo tempo ele teve a impressão de que alguém estava ali na mesma ocasião, no mesmo instante, em pé a seu lado, ombro a ombro com ele, também apoiada na balaustrada do cais, e – coisa estranha! – até lhe dissera alguma coisa, lhe dissera algo às pressas, com voz entrecortada, que não dava para entender direito mas lhe era muito familiar, lhe dizia respeito. “Que coisa, será que foi impressão minha? – disse o senhor Golyádkin, tornando a olhar ao redor. – Mas onde é mesmo que eu estou?...” (DOSTOIEVSKI, 1992, p.67)

Nesse estranhamento de seu corpo e do lugar surge um vulto que o senhor Golyádkin repudia: nega, corre, foge, sente-se perseguido mas depois de uma longa luta, quando já se aproximava de sua residência, cedeu.

O senhor Golyádkin quis gritar, mas não pode, quis protestar de algum modo, mas não teve forças. Ficou de cabelos arrepiados e sentou-se, desfalecido de pavor. Aliás, havia razão para isso. O senhor Golyádkin reconhecera por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele –, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos... (DOSTOIEVSKI, 1992, p.74).

O movimento de desdobramento do outro foi marcado fisicamente pelo mal estar, pelo desprendimento da galocha, pelo sangue que saía do nariz. Tais são os indícios físicos de que algo se deslocava de seu corpo em estado de transe. A partir do



momento em que o senhor Golyádkin reconhece o duplo, a novela se desenvolve na multiplanaridade da interação e da coexistência de um homem transtornado pelo seu próprio corpo até o final quando a perturbação se torna declaradamente transtorno mental.

Na trama narrada cruzam-se sensações, pensamentos, figuras, espaço e tempo compondo um diagrama que, segundo o entendimento de Bakhtin, é fruto de uma montagem dramática em que os mais diversos elementos manifestam-se em coesa, porém tensa, continuidade, como está sintetizado no fragmento.

Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar o espaço, até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu alter ego e com sua caricatura... (BAKHTIN, 1981, p.22).

Trata-se de uma descoberta em que as personagens se traduzem em imagens multiplanares em luta e que se projetam em campos visuais que lhe excedem e atingem sua exterioridade. Pelo discurso, as personagens se desenvolvem como imagem no campo de forças de suas formas espaciais. Nesse contexto, a personagem emerge como “*ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*” (BAKHTIN, 1981, p.39) e, enquanto tal, manifesta-se enquanto concepção de mundo, isto é, como consciência e autoconsciência no campo visual de sua vivência. Seguindo o raciocínio de Bakhtin, “Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 1981, p.40-1). Por conseguinte, a autoconsciência da personagem se constitui no campo de visão de outros, caso do homem do subsolo que se apresenta como “sujeito da consciência e do sonho” (BAKHTIN, 1981, p.42) e no caso do senhor Golyádkin na projeção exterior de seu transtorno interior.

Neste caso, o herói do subsolo tem plena consciência de tudo isto e compreende perfeitamente o impasse do círculo pelo qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro, obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira e assim eternamente, e tudo isso sem qualquer avanço (BAKHTIN, 1981, p.202).

*Perpetuum mobile* não traduz apenas o movimento no espaço mas insere nele a dimensão temporal que o reveste do presente como o devir ininterrupto de tudo que está vivo no pensamento e na ação. A imagem da autoconsciência não poderia encontrar melhor tradução que esta imagem do *perpetuum mobile*.

A forma visual construída como ponto de vista ou concepção de mundo elaborada num processo de autoconsciência é o que leva Bakhtin a definir a personagem de Dostoiévski como ideólogo (BAKHTIN, 1981, p.65), como homem de ideias cuja representação define a qualidade artística da obra verbal e sua visualidade. Afinal, é no plano das ideias que as refrações tomam corpo enquanto criação reativa.

A experiência das simultaneidades, sobretudo do tempo no espaço, se debateu com posições consagradas como a noção de tempo absoluto, questionada pela relatividade, e a de tempo cronológico, dominante em certas concepções de representação artística. O que entra em jogo como peça decisiva da compreensão dialógica é a noção do *continuum* que, observado na obra verbal, atinge um espectro bem mais amplo de relações, sobretudo, aquelas que envolvem o tempo e os seres do tempo vivenciados enquanto espaço de uma forma espacial.

## **2 *Perpetuum mobile*: como o tempo escoia no espaço e forma o presente**

As descobertas de Bakhtin que equacionam personagem, espaço, discurso; ponto de vista, ideia, consciência; vivência, experiência, tempo, de modo a compor as imagens de relações em formas espaciais, estão na base da poética de Dostoiévski que abriu caminho para o amadurecimento da poética histórica, cumprindo a trajetória que parte da mais funda especulação filosófica sobre vivência e experiência, passa pela criação estética e assenta as bases do conhecimento e da história. Nesse deslocamento a imagem da linguagem é focalizada como forma espacial de um fluxo temporal do qual não pode ser desvinculada. Se, em discursos em primeira pessoa, como as memórias do homem do subsolo, ou de dominância confessional, como o discurso de Golyádkin, é a força do presente que constrói a dramaticidade das cenas, estamos diante de uma representação em que o tempo escoia e se constitui enquanto espaço. A imagem da linguagem concentra o espaço por onde flui o tempo e, em função dessa determinação temporal, se apresenta como um acontecimento estético traduzido em forma espacial

cronotopicamente configurada. Enquanto tal, cumpre um movimento que nasce na vivência, confronta-se com a experiência cognitiva e só ganha expressão artística se deslocada para a esfera em que possa ser trabalhada rumo a um acabamento que define o seu valor (BAKHTIN, 2003, p.82). Ainda que intimamente vinculadas, vivência, experiência estética e experiência cognitiva não se misturam nem se anulam, mas se implicam e se tensionam dramaticamente.

Empiricamente esboçadas no movimento transformador do espaço na obra de Dostoiévski, a noção de tempo como dimensão do espaço se concretiza teoricamente em finais dos anos de 1930, quando Bakhtin formaliza o conceito de cronotopo em categoria de tempo-espaço para definir o acontecimento estético em toda sua extensão, sobretudo, no âmbito da forma espacial da personagem onde o embrião do conceito fora gerado no início dos anos de 1920. Guiado pela pergunta fundamental: como o espaço vivencia o tempo?, Bakhtin abre o diálogo conceitual com questões filosófico-científicas que abrem o século 20.

Como formulamos em outro estudo (MACHADO, 2010), dentro da coerência de seu sistema conceitual, Bakhtin define o cronotopo como uma quase metáfora<sup>4</sup> (BAKHTIN, 1988, p.211) uma vez que as noções de tempo como dimensão de espaço encontram-se desenvolvidas nos campos da física e da biologia: em ambas as ciências existe um corpo (de referência ou biológico) a orientar a percepção das experiências de modo a organizá-las. Bakhtin encontra na física, particularmente em ideias desenvolvidas nos estudos da relatividade, elementos para desenvolver suas percepções do cronotopo na obra verbal. Contudo, não se trata de um mero empréstimo terminológico. Existe uma consonância de ideias teóricas uma vez que Albert Einstein orienta seu pensamento teórico sobre a relatividade pelas percepções e intuições que ulteriormente se elaboram sob forma de linguagem, como se pode ler no fragmento que se segue:

Por meio da linguagem, indivíduos diferentes podem, numa certa medida, comparar as suas experiências. Verifica-se que certas percepções dos sentidos de indivíduos diferentes se correspondem, enquanto que certas outras não têm entre si correspondência possível.

---

<sup>4</sup> O uso de empréstimos conceituais de outros domínios do saber reflete o engajamento dos cientistas com as tradições naturalistas russas do século XIX (TCHOUGOUNNIKOV, 2005a, p.11). Assim como cronotopo é metáfora conceitual proveniente da biologia, a metáfora da refração foi formulada a partir da óptica.

Estamos habituados a considerar como reais aquelas percepções que são comuns a indivíduos diferentes, que são, por assim dizer, impessoais. As ciências naturais, e, em particular a mais fundamental de todas, a Física, ocupam-se de tais percepções. O conceito de corpo físico e, em particular de corpos rígidos, é um complexo relativamente constante de tais percepções. A única justificação que podemos dar dos nossos conceitos e sistemas de conceitos é a de que eles servem para representar o complexo das nossas experiências; para além disto não têm a menor legitimidade (EINSTEIN, 1984, p.10).

O papel da linguagem na representação da experiência recebe, pois, um tratamento estético em ambos os campos do conhecimento, aqui especificados pela física e pela literatura. Cabe à experiência posicionar o acontecimento sem o qual nem a física nem a narrativa teria como configurar seu objeto de estudo. O acontecimento é, pois, o ambiente das relações que transformam o tempo e o espaço em entidades físicas contíguas – o *perpetuum mobile*. O acontecimento é concebido como totalidade arquitetônica do inacabamento que a percepção apreende para organizar sob forma de conhecimento.

Se é fato que Bakhtin encontrou parâmetros teóricos para pensar o cronotopo na teoria da relatividade de Einstein, não é menos significativo o fato de Bakhtin ter derivado a designação terminológica de um pronunciamento de A. A. Ukhtómski, diretor de um laboratório experimental de Leningrado, onde ele assistia a uma conferência em 1925. Ukhtómski empregava o termo cronotopo para designar

...a função do córtex que relaciona e torna inteligíveis os sinais provenientes dos órgãos de percepção. O conceito de Ukhtómski fazia parte de sua teoria sobre a atividade nervosa integrada ao corpo por intermédio do “sistema de sistemas” cortical, definido como dominante (TCHOUGOUNNIKOV, 2005b, p.20-1).

A noção de um “sistema de sistemas” que torna possível um sistema de resposta no córtex chama a atenção de Bakhtin pelo seu papel organizador de simultaneidades no espaço da percepção. Não podemos nos esquecer de que, para Bakhtin, o tempo flui como pluralidade de visões de mundo, seja na vivência, seja na criação. Manifesta-se, por conseguinte, como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. Contudo, tal pluralidade só pode ser percebida no espaço do acontecimento, ou melhor, do tempo.

Dentre os vários cronotopos examinados por Bakhtin desde o romance grego, aquele que acolhe as discussões da forma espacial da personagem como experiência da construção temporal no espaço, no seu fluxo e devir, foi formulado no âmbito da obra de Goethe como cronotopo da experiência. No ponto fundamental de sua análise, Bakhtin situa a caracterização do tempo histórico em sua manifestação presente, como criação cultural humana. Segundo seu entendimento, em criações dessa natureza, o artista lê “os indícios do curso do tempo” em que as ideias mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e das classes sociais se tornam “vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência” (BAKHTIN, 2003, p.225). Goethe como artista valorizou a cultura fundada na experiência visível uma vez que

[...] *o olho que vê* procura e encontra em toda a parte *o tempo* – o desenvolvimento, a formação, a história. Por trás do acabado ele enxerga o que está em formação e em preparo, e tudo isso com uma evidência excepcional (BAKHTIN, 2003, p.229).

Com base na concepção do cronotopo da experiência baseado no “trabalho do olho” e na “visão formativa” pela qual Goethe buscava traduzir a pulsação temporal das coisas em seu espaço, é possível encaminhar uma análise baseada numa novela Dostoiévski em que a personagem serve-se de uma experiência de viagem ao estrangeiro para ler o tempo histórico, não a partir de seus episódios, mas sim das transformações sociais e políticas construídas em seu relato numa outra dimensão temporal e num outro espaço. Em *Notas de inverno sobre impressões de verão* a personagem assume num relato a confissão de suas impressões de sua viagem ao estrangeiro, isto é, às cidades europeias. “Impressões” aqui nos são apresentadas como centro primordial da experiência cronotópica que define até mesmo a forma espacial da personagem. Se num primeiro momento sugerem uma percepção interior, as palavras iniciais da personagem imprimem outra dimensão, misturando a vivência marcada pelo desejo e a experiência cognitiva marcada pela hipóteses e inferências antecipadoras.

Meu Deus, o que não esperava desta viagem! “Vá lá que não examine nada em pormenor”, pensava, “mas, em compensação, terei visto tudo, estado em toda parte; e de tudo o que vir ficará uma impressão de conjunto, um panorama geral. Todo o ‘país das sagradas

maravilhas' vai apresentar-se de uma vez aos meus olhos, a voo de pássaro, como a Terra da Promissão em perspectiva do alto da montanha". Numa palavra, há de resultar uma impressão nova, magnífica, intensa (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.190).

Na verdade, as "impressões" constroem panoramas cuja perspectiva é dada pela visão de "voo de pássaro": uma visão panorâmica que opera distanciamentos e generalizações. Traduz assim o movimento amplo com sínteses e embates pontuais como a surgida em Berlim: "essa cidade produz em geral uma impressão azeda" (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.190), ou o debate de ideias no interior do trem, quando se desloca para Paris, um dos locais mais esperados pela personagem.

"Meu Deus, que espécie de russos somos nós?", vinha-me por vezes à mente, sempre sentado no vagão. Somos realmente russos? Por que a Europa exerce sobre nós, sejamos quem formos, uma impressão tão forte e maravilhosa, e tamanha atração? Isto é, não falo agora dos russos que lá ficaram, daqueles russos de modesta condição, que se chamam cinquenta milhões, e a quem nós, que somos cem mil, até agora consideramos com toda a seriedade como sendo ninguém e de quem as nossas tão profundas revistas satíricas ainda hoje zombam, pelo fato de não rasparem as barbas. Não, falo agora do nosso grupinho privilegiado e patenteado. Porque tudo, decididamente quase tudo o que em nós existe de desenvolvido, ciência, arte, cidadania, humanismo, tudo, tudo, vem de lá, daquele país das santas maravilhas! (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.197).

Nas sínteses os pontos de vista revelam como o espaço contínuo e infinito vivencia o tempo em sua atualidade histórica, onde se insere a personagem que, desde criança esperava poder realizar essa viagem. A forma espacial da personagem é traduzida pelos deslocamentos que alcançam diferentes espacialidades: das cidades narradas em relação às cidades russas, particularmente Petersburgo; da condição eslava à condição estrangeira; da cultura russa à civilização europeia com toda a determinação da noção de progresso. As impressões assim desenvolvidas definem-se como o cronotopo da experiência estrangeira, síntese de toda a Europa europeia, contra o qual se debate a vivência do eslavofilismo da Europa russa, conforme distinção da própria personagem (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.218). As impressões da viagem evidenciam como o espaço vivencia o tempo histórico e como este se torna atual na enunciação discursiva da personagem.

Em diferentes momentos de suas confissões a personagem se indaga a respeito do confronto entre o russo e o europeu: “Existirá realmente uma associação química, entre espírito humano e o solo pátrio, que torne impossível a alguém separar-se definitivamente deste, e de modo tal que, se dele se separa, acaba sempre por voltar?” (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.198). Por trás dessa pergunta está a necessidade de refletir sobre a condição cronotópica do espaço de abrigar os movimentos da história em suas mais variadas direções. Em outro momento indaga sobre o movimento não daquele que vai e retorna, mas da dominação europeia que se sobrepõe à própria pátria:

E justamente meditava sobre o tema: de que modo a Europa se refletiu em nós em diferentes épocas, e incessantemente nos forçava a porta para visitar-nos com a sua civilização, e até que ponto nos civilizamos, e quanto de nós se civilizaram até hoje. Agora, eu mesmo estou vendo que tudo isto é como que supérfluo aqui (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.203).

Ou seja: para viver o tempo histórico e suas transformações a Europa amplia seus espaços não necessariamente pela ampliação territorial, mas pelas intervenções no “espírito do tempo” que sorrateiramente se incorpora à cultura. Assim como aconteceu com a cidade de Petersburgo, dominada pelo padrão de cidade forjado no continente europeu não russo que lhe é estrangeiro. Observe-se que, aqui, o próprio espaço se constitui por um alinhamento que o transcende: a Europa russa que transborda da Europa europeia.

A partir do momento em que o espaço físico das cidades é substituído pela dimensão do estrangeiro, a noção de espaço se funde com o tempo para traduzir a dialogia da pátria em espaços de fronteira com outras línguas e culturas. Quando a própria civilização passa a ser objeto da indagação cronotópica, a elaboração estética abre o espaço para incorporar o ato ético e com ele o sistema de valores. No discurso de nossa personagem, o espaço da civilização da herança europeia tem como valor o progresso que modifica o valor do estrangeiro.

Vá lá que ao redor de nós, mesmo agora, nem tudo esteja muito bonito; em compensação, nós mesmos somos tão belos, tão civilizados, tão europeus que o povo tem até náuseas de nos olhar. Atualmente, o povo já nos considera de todo estrangeiros e não compreende uma palavra, um livro, um pensamento nosso, e isto, digam o que quiserem, é progresso. (...) Em compensação, quão

convencidos estamos agora de nossa vocação civilizadora, quão do alto resolvemos os problemas, e que problemas: não há solo, não há povo, a nacionalidade é apenas um determinado sistema de impostos, a alma, uma tábua rasa, uma cerinha com a qual se pode imediatamente moldar um homem verdadeiro, um homem geral, universal, um homúnculo: basta para isto aplicar os frutos da civilização europeia e ler dois ou três livros (DOSTOIÉVSKI, 1992, p.211).

A adoção do padrão civilizatório, porém, não muda radicalmente a cidade que resulta numa sobreposição de padrões. Com isso, reina uma noção de uma experiência em curso e inacabada. O tempo deixa rastros que não realizam intervenções definitivas no espaço que resulta, assim, numa construção em curso.

O cronotopo da experiência realizado na novela de Dostoiévski desenvolve uma controversa discussão sobre as relações de tempo e espaço bem como da atualidade do tempo histórico nos espaços e suas atualizações inacabadas. Também a forma espacial da personagem é cronotopicamente configurada na condição do estrangeiro que atravessa limites de tempo e de espaço para vivenciar o presente de seu tempo histórico.

### **3 Construção arquitetônica do acontecimento estético segundo o princípio de exotopia**

Da mesma forma como a palavra cronotopo interessou a Bakhtin por lhe apresentar a possibilidade de um sistema de organizar as pluralidades espaciais e temporais simultâneas, o termo arquitetônica entra para seu vocabulário conceitual para desvendar o processo construtivo das relações dialógicas e responsivas na constituição do ponto de vista, tal como formula no ensaio de 1919, *Arte e responsabilidade* (BAKHTIN, 2003). Se diante do cronotopo se perguntava “como o espaço vivencia o tempo?”, ante a arquitetônica se indaga: “o que, afinal, se constitui como resposta ou acabamento no ponto de vista?”. A indagação não é fortuita se atentarmos para o fato de que a arquitetônica se reporta ao mundo das construções que, em vez de produzir um edifício acabado, volta-se para o fluxo de coisas inacabadas e de relações em curso. Altera-se o caráter da resposta: em vez de prover proposições fechadas, a resposta abre para novas perguntas num fluxo de formulações inacabadas. Em vez da arquitetura do edifício situado no espaço e pronto para ser usado, a arquitetônica exprime a qualidade das relações que não se oferecem diretamente ao olhar, mas se manifestam como



projeção<sup>5</sup>. A arquitetônica persegue os fluxos e seus pontos de vista projetados sob forma de diferentes interações.

O domínio das interações arquitetônicas mostra-se, assim, como um espaço em construção, de movimento em que tudo se implica mutuamente e os elementos em ação interferem uns sobre os outros. Este é o mundo da linguagem, do homem, dos comportamentos éticos, dos acontecimentos estéticos inter-relacionados sem nenhuma possibilidade de separação. O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos.

Pensada como um domínio de investigação das manifestações que são sempre resposta, isto é, como resultado de ações e reações determinadas por pontos de vista específicos, não mecânicos, a arquitetônica reúne um conjunto de premissas sobre o acontecimento estético em seu devir dialógico. Com isso se quer dizer o seguinte: por mais que busque construir um modelo de acabamento, a visão estética será sempre resultado de visões inacabadas.

Quando Bakhtin formula o conceito de arquitetônica ele não o vincula nem ao acontecimento estético nem à forma espacial da personagem. Contudo, a noção de movimento de formas inacabadas torna-se uma hipótese vigorosa para se examinar as relações dialógicas da personagem em construção no campo visual do autor. Autor e personagem cujos pontos de vista projetam consciências não coincidentes contrapondo vivência a experiência, experiência estética e experiência cognitiva, horizonte e ambiente. Configura-se um espaço cujos campos visuais encontram-se em oposição. Enquanto a personagem se encontra mergulhada na vivência, o autor se movimenta na experiência ética, estética, cognitiva, circulando “pelo lado de fora”.

Circular pelo lado de fora implica construir um ângulo de visão posicionado no contraponto de outros campos visuais, deixando em evidência o contraste entre seu horizonte e os horizontes de outras projeções e de outros pontos no espaço. Graças à coexistência dos diferentes horizontes, a dinâmica do espaço arquitetonicamente construído pode ser entendida como espaço dialógico de fronteiras. Tomado por este

---

<sup>5</sup> O termo «projeção» deve ser entendido em sua acepção filosófica de movimento de confluência entre fenômenos de um mundo ou, como definido por Boris Schnaiderman, dinâmica de relações “em que tudo se projeta contra tudo, onde não há limites precisos entre coisa alguma, o reino do deliquescente e do jamais acabado, da fluidez e do infindável” (*apud* MACHADO, 2001, p.174).

viés, a noção de horizonte situa a forma espacial na criação estética a partir de outras angulações que não a exclusivamente autoral. Por um lado, a noção de horizonte evoca restrição e, portanto, limite; por outro, abre para o que está fora de um dado limite. Com isso, diz respeito tanto ao que vai pelo interior quanto ao que lhe é exterior deixando visível o excedente de um dado campo visual: as linhas que são projetadas do interior da personagem constituem seu horizonte e sua vivência; já as linhas que cercam o seu entorno constituem seu ambiente de experiências (TEZZA, 2001, p.294). Apesar de coexistirem e interagirem no mesmo espaço, o campo visual de um não coincide com o outro; cada um constitui em relação ao outro um excedente que evoca o inacabamento. Cada ângulo alcança apenas uma porção do acontecimento e da relação.

Como afirma Bakhtin, “o que um vê no seu campo visual é inacessível ao outro que se posiciona frente a ele e, portanto, cujo olhar se direciona para um outro horizonte” (BAKHTIN, 2003, p.23). O horizonte que se desenrola em cada campo visual pressupõe um limite, a própria noção de horizonte pressupõe um excedente de visão tanto por parte do autor quanto por parte da personagem. Temos aqui delineado um princípio estético de composição definido a partir da angulação entre os campos de visão do autor em relação à personagem: o princípio da exotopia assentado na percepção do excedente de visão e da extraposição dos pontos projetados diagramaticamente no espaço visual.

Uma vez que o personagem só tem acesso àquilo que entra para o seu campo visual, muita coisa fica de fora, por exemplo, a sua imagem externa. Ao elaborar formas de provê-la de algum modo, o autor acaba promovendo um certo acabamento, ainda que parcial, para tal imagem, parte de uma vivência em aberto. Aqui fica clara a distinção entre a vivência inacabada e o acontecimento estético orientado para o acabamento ou como podemos ler na formulação que se segue:

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da minha vida –, devo ser para mim mesmo um valor ainda por vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade (BAKHTIN, 2003, p.33).

Considerando que a criação resulta da interação entre duas consciências fica claro que o domínio de uma não coincide com o de outra. Existem, pois, diferentes

espacialidades na configuração dos campos visuais de um e de outro, o que condiciona a singularidade dos pontos de vista em interação. O lugar ocupado no espaço é único, mas o campo visual, ele próprio, está inserido na arquitetônica de um espaço de relações de muitos atravessamentos. Conseqüentemente, aquilo que pode ser visto por um, não é acessível ao outro e vice-versa. O inacessível, não é, contudo, inexistente, daí a compreensão de Bakhtin:

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, aquém elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2003, p.23).

Ao se tornar síntese fundamental da concepção arquitetônica, o excedente de visão traz para o centro dos debates diferentes tensionamentos: a transformação do inacabamento, a fronteira entre consciências, os embates de pontos de vista, o ato ético e a ação estética. Nele a vida inacabada entra para a construção estética de uma estrutura arquitetônica acabada. O acabamento, contudo, só se torna visível ao olhar do outro, onde ganha visibilidade estética.

Vivência e experiência constituem horizontes distintos na arquitetônica do pensamento dialógico. Distingui-los foi tarefa de Bakhtin de modo a orientar seu trânsito pelos domínios da cultura humana – vida, arte, ciência – sem tomar um pelo outro, de modo a considerar seus horizontes individuais no embate dos excedentes de visão. A visão estética não se limita nem à vivência nem à experiência cognitiva, mas emerge do ato de contemplação em que a interação de um com o outro coloca em confronto a diversidade de campo visual e, conseqüentemente, produz a emergência do excedente de visão que se define, assim, pela ação produtiva (BAKHTIN, 2003, p.24).

Bakhtin não tem dúvidas de que a vida humana é movida pela orientação de cada um em função de um horizonte vivencial que não coincide nem se confunde com os demais com os quais interage. O que garante tal singularidade da vivência não é apenas a posição única que cada um ocupa no espaço, mas sobretudo o excedente de visão que parte dela mas lhe é desconhecido. A tal extraposição o mundo da vivência deve seu movimento e continuidade. O mesmo não se pode dizer do mundo do conhecimento que se orienta completamente à margem do excedente de visão. Segundo

Bakhtin, para o conhecimento, o mundo constitui um todo unitário e independente das visões individuais e dos confrontos de ponto de vista. Ainda que projete coesão, o que se oferece à percepção não é a integridade uma vez que esta pode ser pensada mas não pode ser percebida. Ao que Bakhtin conclui: o mundo da vivência não coincide com o mundo do conhecimento, o que coloca em questão a própria noção de horizonte como espaço único de vivência e de experiência cognitiva (BAKHTIN, 2003, p.23-4).

Com base nessa distinção, podemos alcançar um viés de entendimento da atividade estética em cujo horizonte se projetam exotopicamente a vivência e também a experiência cognitiva.

O ponto de partida para tal compreensão é aquele que define o objeto estético por sua ação, isto é, pela ação complementar que se manifesta entre os excedentes de visão. A visão estética surge na emergência de um horizonte projetado para preencher o que falta ao outro sem colocar em risco sua distinção (BAKHTIN, 2003, p.25). O exemplo de que se serve Bakhtin para discorrer sobre tal formulação não poderia ser mais eloquente: a dor do sofrimento humano no quadro das interações que dela emergem.

Segundo seu raciocínio, ao entrar em contato empaticamente com o homem que sofre, o gesto imediato que emerge a qualquer pessoa é uma tentativa de ver o mundo como se estivesse no interior da vivência dolorosa do outro, ainda que seja impossível sentir a dor do outro. Na continuidade desse gesto, retorna-se ao ponto de partida, isto é, o lugar externo à dor do outro. Nesse retorno, há pelo menos dois planos em que se projetam o lado exterior do ser que sofre: o excedente de visão do sentimento do contemplador (não dor); e o excedente de visão do ser que sofre mas que desconhece a imagem que sua dor projeta para o outro. Embora não possa desfrutar da vivência da dor do outro, o contemplador pode experimentar as projeções dessa dor. Experimentar a dor cognitivamente não é vivê-la; logo, o plano da experiência se constitui exotopicamente ao da vivência.

Diante desse quadro de bifurcação dos excedentes de visão, Bakhtin afirma que, assumir a dor do outro num gesto de compenetração é apenas e tão-somente um passo elementar da atividade estética. O ato estético propriamente dito corre pelo lado de fora, na experiência extraposta, e se concentra na expressividade externa da dor do ser que sofre, mas esta lhe é inacessível. O sofredor “não vê a tensão agonizante de seus

músculos, não vê a postura total, plasticamente consumada, de seu próprio corpo ou mesmo a expressão de sofrimento de seu rosto” (BAKHTIN, 2003, p.25). Aquilo que o sofredor não vê, que lhe é extraposto, constitui a matéria pela qual o ato estético pode se manifestar. Como afirma Bakhtin, “quando eu me projeto no sofrimento do outro, eu experimento o sofrimento como sofrimento dele – na categoria do outro, e minha reação a ele não é um grito de dor, mas uma palavra de consolo ou um ato de ajuda” (BAKHTIN, 2003, p.26). Por conseguinte, a atividade estética se constrói somente num lugar extraposto ao da experimentação e da vivência e, tomada no confronto desse horizonte, “assume um valor puramente plástico” (BAKHTIN, 2003, p.27). Somente em sua plasticidade a vivência se transforma em ato estético.

Nesse sentido, esses elementos do acabamento são transgredientes tanto à consciência real da personagem quanto à possível, que parece continuar em linhas pontilhadas; o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem; é essa posição que ele deve ocupar em relação à personagem (BAKHTIN, 2003, p.12).

Em síntese: a compenetração acolhe a vivência do outro, assumindo “o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia” (BAKHTIN, 2003, p.24), isto é, com todas as precariedades e limitações de sua visão. Este é o momento de viver os sentimentos do outro na categoria do outro, sem confundir as vivências. Já o acabamento marca o retorno ao domínio da consciência do autor, “quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração” em que o estado sensorial “uma nova função, não mais comunicativa e sim de acabamento” (BAKHTIN, 2003, p.25). Este é o momento da construção arquitetônica do acontecimento estético propriamente dito.

Como se pode verificar, a compenetração é um movimento dirigido “para dentro”; o acabamento, só pode ser realizado “de fora”. Os dois movimentos conjugados são imprescindíveis para a criação da personagem e do excedente de visão estética. Nesse caso, trata-se de um processo de construção arquitetônica cronotopicamente configurada graças à natureza espaço-temporal das relações.

Na construção arquitetônica do acontecimento estético, ações internas e ações externas compõem um fluxo de movimento que não apenas situa o tensionamento

daquilo que acontece na fronteira como também provoca refração de pontos de vista, como pudemos observar no processo da exotopia e do excedente de visão. Há, contudo, questões relacionadas com a exotopia de nosso próprio contato com a nossa vivência na nossa experiência, o que Bakhtin traduz nas perguntas: Como nós vivenciamos nossa própria exterioridade? Como nós vivenciamos a aparência externa no outro? Em que medida a aparência externa mente?

A mesma exotopia apontada no excedente de visão entre personagem e o outro se verifica na relação que manifestamos com nosso corpo. Tudo o que seja exterioridade do corpo de uma pessoa não faz parte de seu atual horizonte de visão, afirma Bakhtin antes de continuar em seu raciocínio:

Eu só posso viver minha aparência do meu interior, com minhas sensações internas e pelo que o sentido da minha visão me permite. Nada disso garante que essa aparência é o meu corpo. Somente minhas sensações podem me transmitir uma expressão integral do meu exterior ao traduzir meus traços em sua linguagem interior (BAKHTIN, 2003, p.28).

Ainda que Bakhtin se mantenha no âmbito do acontecimento estético da obra verbal, suas próprias formulações se situam num lugar que é extraposto à obra estética. Cada vez mais a forma espacial da personagem se encaminha para refletir sobre a ética das relações humanas ou melhor das vivências sem as quais nenhuma experiência estética pode desabrochar. Adentra-se num universo especulativo em que a visão filosófica emerge como o excedente da visão estética a partir da qual Bakhtin especula sobre os fundamentos de sua visão estética dialógica a saber: a dimensão ética que emerge na interação com o outro. Observa-se que nem mesmo a vivência pode ser pensada como um ato de solipsismo, como se afirma no segmento.

Para vivificar minha própria imagem exterior e torná-la parte de um todo concreto visível, a totalidade arquitetônica do mundo de minha imaginação deve ser radicalmente reestruturada introduzindo nela um fator totalmente novo. Esse novo fator que reestrutura a arquitetônica consiste em minha imagem exterior sendo afirmada e fundada em termos emocionais e volitivos fora do outro e para o outro ser humano (BAKHTIN, 2003, p.30).

A partir do momento em que nenhuma linguagem, nenhuma fala e nenhuma interação se realiza sozinha, isoladamente da comunicação, a bivocalidade da linguagem já é evidência de que a construção da exterioridade só pode se manifestar como elaboração de um outro.

O ponto fundamental aqui é precisamente como realizar a tarefa de traduzir a mim mesmo a linguagem interna para a linguagem externa de minha expressividade externa e de entrelaçar-me inteiramente no tecido plástico e pictórico único da vida como um ser humano entre outros seres, como um personagem entre outros personagens (BAKHTIN, 2003, p.31).

Como tradução, há que se considerar igualmente a bivocalidade dos valores, tal como todo ponto de vista considerado em sua exotopia.

A vivência que a personagem tem de seu corpo – o corpo interior a partir dele mesmo – envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra sua consciência estética através da reação de valor deste. Todos os componentes desse corpo exterior que envolve o corpo interior, enquanto fenômeno estético, são dotados de uma dupla função, uma função expressiva e impressiva, à qual corresponde a dupla orientação ativa do autor e do contemplador (BAKHTIN, 2003, p.78).

Se é no deslocamento do processo gerativo que os campos em confronto se configuram, o ambiente espacial resulta de relacionamentos que acontecem em, pelo menos, três esferas distintas e interligadas: a esfera das relações cognitivas, das relações éticas e das relações estéticas. Não apenas o alinhamento das relações desenha o mapa das ações e comportamentos como também é no ambiente espacial que se desenvolve o processo criativo do autor. Bakhtin conceptualiza o campo de forças assim configurado através de um modelo diagramático constituído pela dinâmica dos pontos de vista distintos.

Ato ético, vale destacar, que não cabe no *a priori* de determinações, mas nasce de deslocamentos que Bakhtin concebe no movimento de extraposição: aquela ação bidirecional que vai ao outro para experimentar o mundo de um lugar que não é o seu, para, daí, se manifestar eticamente. O que fica claro é que, sem deslocamento a experiência estética não se realiza. Não obstante, somente com ele, nenhuma experiência estética se torna completa visto que demanda o retorno ao seu lugar de

origem. Na via de mão dupla, se configura o intervalo singular e único do existir. Nesse intervalo, a visão extraposta traduz experiência em vivência e revela o ato inusitado do que jamais existiu. Não é de se estranhar que a agudeza de tal formulação tenha alcançado experiências tão distintas no campo da moral, da filosofia e de diferentes atividades da cultura como artes, literatura, religião.

### **Considerações finais**

Do ponto de vista da conceptualização, a noção de forma espacial da personagem emerge nos estudos especulativos dos anos de 1920. A opção que nos levou a inverter a pirâmide situando o eixo que vai da poética de Dostoiévski para a poética histórica, deixando para o final a abordagem sobre as formulações teóricas de cunho filosófico revela o modo como a noção de forma estética foi dimensionada, sobretudo no Ocidente. Pelo viés da poética, as formulações de Bakhtin refletem a força dos experimentos que levam à constituição do dialogismo. Já pelo viés especulativo, as observações filosóficas mostram o real alcance de sua constituição enquanto princípios heurísticos cujas hipóteses prescindem de um campo experimental capaz de propor concepções suficientemente vigorosas para sustentar um corpo teórico consequente. Não resta dúvida de que no dialogismo Bakhtin encontrou a base de sustentação da poética histórica e do acontecimento estético cronotopicamente configurado.

Ao situar no centro de toda investigação o acontecimento estético, Bakhtin revela uma opção metodológica não restrita à poética. Em seu ensaio *Metodologia das ciências humanas* (2003), Bakhtin amplia o escopo de sua indagação e alcança o campo das ciências humanas. Segundo seu entendimento, a dinâmica das relações arquitetônicas, concebidas no horizonte do excedente de visão, define a própria distinção entre as ciências humanas e as ciências naturais. Mas não é só isso, a não consideração da exotopia dos pontos de vista impedem a própria constituição do mundo ético como experiência estética e vice-versa. Daí a firme inferência segundo a qual ao acabamento das coisas mudas, se contrapõe o homem inacabado, cuja natureza falante permite que ele seja apenas estudado dialogicamente. Assim o mundo torna-se acontecimento com potencial de sentido (BAKHTIN, 2003, p.394 e segs.).



O compilador da edição russa de *Estética da criação verbal* (1979)<sup>6</sup> reconhece que os estudos sobre “autor” e “personagem” articulam não apenas categorias estéticas, mas posturas filosóficas de tudo que se concebe como acontecimento dialógico. Nesse sentido, o ensaio homônimo reúne conceitos fundamentais da estética como, por exemplo, “o de distância e o de *excedente* de visão e de conhecimento a ele vinculado, o de *horizonte* do herói e o de seu *ambiente*” (BAKHTIN, 2003, p.425).

Nesse sentido, Bakhtin submete sua investigação sobre a forma espacial da personagem a premissas de sua estética geral filosófica sustentada pela tríade da ética, estética e cognição. Nela encontra as artérias formadoras dos “três grandes domínios da cultura humana: a ciência, a vida e a arte” (FARACO, 2009, p.99), como afirmamos em diferentes momentos de nossa reflexão. A forma espacial refere-se à expressão da vida e não sua ilustração; trata-se, pois, de um princípio de organização da vivência em sua expressão semiótica, particularmente daquela organizadora da cultura visual russa.

Segundo A. Efimova e L. Manovich, os escritos teóricos sobre cultura visual russa entendem por espaço tanto o ambiente circundante dos objetos quanto uma metacategoria da análise cultural (Efimova; Manovich, 1993, p.xxvi). Longe da noção de espaço geométrico desenhado em relação a corpos, o espaço-ambiente é um espaço-meio em que os objetos resultam do espaço sendo impossível separar a coisa do espaço, tal como o concebeu Pavel Floriênski (Efimova; Manovich, 1993, p.xxvi). Quando Bakhtin analisa o espaço do ponto de vista do cronotopo, o que lhe permite acompanhar o desenvolvimento de temporalidades culturais, sua abordagem se orienta pela noção da metacategoria de organização histórico-cultural. Contudo, ao se concentrar na relação entre autor e personagem é a noção de espaço-meio que funciona como fio condutor, particularmente na construção do ambiente em que os pontos de vista do autor e da personagem interagem sem, contudo, tornarem-se dimensões em separado. Segundo Efimova e Manovich (1993, p.xxvii), “para Bakhtin, o espaço-meio desempenha dois papéis cruciais: por um lado representa o que se projeta no campo visual do personagem, por outro, o que o autor escolhe para evocar a personagem”. Metodologia dialógica em que a trama dos múltiplos pontos de vista não coincidentes nos apresenta

---

<sup>6</sup> *Estetika sloviésnova tvórtchestva* (Moscou, 1979) foi traduzido para as várias línguas ocidentais como *Estética da criação verbal*. Os ensaios desta antologia receberam um diferente tratamento editorial nas edições americanas, conforme examinei em outro momento (MACHADO, 1995).

um espaço radicalmente distante da perspectiva linear legada pelos artistas do Renascimento na apreensão dos fenômenos ópticos.

Mais importante do que os procedimentos estéticos descobertos para criar representações se coloca a valorização do ato de criação no embate de diferentes atitudes vivenciais, estéticas e cognitivas. Nele o acontecimento estético é apreendido em seu movimento, no *perpetuum mobile* de sua construção.

Em nosso trabalho, o mundo artístico de Dostoiévski atualizado na imagem da linguagem de seus personagens constituem a força desse *perpetuum mobile* o único capaz de se projetar para o futuro. Em seu artigo sobre a reelaboração do livro de Dostoiévski, Bakhtin reconhece o potencial estético-filosófico criado pelo artista da palavra e afirma:

Depois de meu livro (mas independente dele) as ideias sobre polifonia, diálogo, inacabamento, etc. foram amplamente desenvolvidas. Explica-se tal acontecimento pela crescente influência de Dostoiévski, mas, sobretudo, por aquelas mudanças na realidade que num certo sentido Dostoiévski (profeticamente) revelou antes dos outros (BAKHTIN, 1984, p.285).

Profecia, bem entendida, firmada na profunda comunhão comunicativa, capaz de se posicionar ativamente no espaço das relações em que discursos transitam em limites que vivem sobre fronteiras. Ao construir espacialmente a imagem da linguagem de modo a apreender o acontecimento estético em seu devir, Dostoiévski cria um modelo artístico de mundo que Bakhtin apreende como um novo objeto de reflexão.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. Art and Answerability. Trad. Vadim Liapunov. In: *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. (Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov). Austin: University of Texas Press, 1990. [Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.]

\_\_\_\_\_. Author and Hero in Aesthetic Activity [1920-1923]. Trad. Vadim Liapunov. In: *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. (Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov). Austin: University of Texas Press, 1990. [Autor e personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.]

\_\_\_\_\_. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica [1937-1938]. In: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1988.

\_\_\_\_\_. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: *Estética da criação verbal* [1979]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski* [1972]. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

BRAIT, B.; MACHADO, I. O encontro privilegiado de Bakhtin e Dostoiévski num subsolo. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*. São Paulo: PUC-SP, n.6, 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: *Memórias do subsolo e outros escritos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992.

\_\_\_\_\_. *O duplo. Poema petersburguense*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

EINSTEIN, A. *O significado da relatividade*. Trad. Mário Silva. Coimbra: Armênio Amado, 1984.

EFIMOVA, E.; MANOVICH, L. *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: *Bakhtin: Conceitos-chave*. (Beth Brait, org.). São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável* (Luciane de Paula; Grenissa Stafuzza). São Paulo: Mercado de Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Projections: Semiotics of culture in Brazil. *Sign Systems Studies*. Tartu: University of Tartu Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Fapesp; Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski prosa e poesia*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

TCHOUGOUNNIKOV, S. O dialogismo e a paleontologia da linguagem: o Círculo de Bakhtin na episteme soviética. *Conexão Letras*. Revista do PPG-Letras da UFRS, n.1, 2005a.

\_\_\_\_\_. Por uma arqueologia dos conceitos do círculo de Bakhtin: ideologema, signo ideológico, dialogismo. In: *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos* (Ana Zandwais, org.). Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005b.

TEZZA, C. Sobre O autor e o herói: um roteiro de leitura. In: *Diálogos com Bakhtin* (C.A. Faraco; C. Tezza; G. Castro, orgs.). Curitiba: Editora UFPR, 2001.

VOLOSINOV, V. N. Discourse in life and discourse in art. In: *Freudianism, a Marxist Critique*. Trad. I.R. Titunik. New York: Academic Press, 1976.

Recebido em 08/02/2017

Aprovado em 06/04/2017