

O Subsolo: O Escritor Emparedado

Stélio Furlan

Mestrando em Literatura Brasileira, UFSC

Em meio de minha luta tenaz para apreender algum vestígio desse estado de vácuo aparente em que minha alma mergulhara, houve breves instantes em que julguei triunfar em que cheguei a reunir lembranças que, ... meu raciocínio, lúcido, me afirmou não poderem referir-se senão a esse estado em que a consciência parece aniquilada.

Poe, “O Poço e o Pêndulo”

... as estranhas paredes hão de subir... até às estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu sonho...

Cruz e Souza, “O Emparedado”

O Subsolo, lançado em 1863, pretende nos levar a crer que dois mais dois é igual a cinco. Essa novela nos remete “ao outro lado do espelho” onde os valores psicológicos de duração contrastam com o tempo conceitual; Dostoiévski renuncia, por conseguinte, à personagem de contornos bem definidos e à motivação causal, baluartes do enredo tipo tradicional.

A apreensão da realidade se faz através da descrição dos processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador, melhor, assume a função do narrador. O mundo torna-se uma vivência subjetiva, pois o tempo é “estimado através de valores individuais ao invés de escalas objetivas”¹.

Trata-se, portanto, de um tempo relativo, interior, “psicológico”, onde o foco do presente oscila continuamente entre o passado e o futuro. Dá-se uma (con)fusão da cronologia no tempo do “vivido”, a reminiscência verte, em atualidade, o passado:

Já faz muito tempo que eu vivo assim: uns vinte anos. Tenho quarenta agora...

E, mais adiante,

... e quarenta anos são, na realidade, a vida toda; de fato, isso constitui a mais avançada velhice (p. 65 e 67).

Ou:

... e, de vergonha sofresse de insônia por alguns meses (p.66).

Desta forma, a narrativa não se encadeia numa progressão linear através do tempo: ruma antes na (des)ordem dos pensamentos e percepções por ele sofridas ou realizadas. Isso não significa que a temporalidade em Dostoiévski seja anulada, o que ele anula é a sucessão regular dos acontecimentos. Aqui, a assertiva comtiana entra à perfeição, segundo a qual “tudo é relativo e isso é a única coisa absoluta”.

Diante disso, temos, segundo Genette, a “suspensão da ordem temporal diegética”, ou do contínuum cronológico, o que nos remete de imediato ao procedimento denominado “fluxo de consciência”. Esse artifício utilizado na manipulação temporal em ficção (comumente associado ao “ponto de vista restrito”) permite ao escritor dispensar a sequência cronológica ordinária, transferindo os eventos para o plano psicológico².

O Subsolo pode ser situado, quanto ao tempo, em qualquer momento do século XIX, e quanto ao espaço, em qualquer porão úmido de São Petersburgo, o que denota a transgressão dostoiévskiana às noções consideradas postulados do “espaço em si” e do “tempo em si” em termos absolutos. Essa dupla relativização faz com que esses conceitos passem a não mais existir em si mesmos senão em função da personagem do subsolo. Sobre essa noção tão comum à sensibilidade moderna, que tem como precursores primeiro Sterne, depois Dostoiévski, girarão no dealbar do século XX,

obsessiva e poeticamente, um Proust e um Joyce³. Mesmo numa obra de “menor valor” como *Eurídice*, do nosso Lins do Rego, (cujo personagem focal é marcadamente um homem subterrâneo, o que nos leva a supor que o autor bebeu na fonte dostoiévskiana), se nota intensamente essa preocupação: passado e presente revezam-se nas elocubrações de Júlio, a debater-se na sua patológica angústia.

Daí a pertinência da asseveração mendilowniana, quando, em uma generalização sobre a ficção moderna, inferiu que “está se dando mais importância àquilo que as personagens pensam e a como elas pensam, e cada vez menos àquilo que fazem”⁴.

Tal generalização é aplicável a *O Subsolo*. Não há em Dostoiévski a preocupação de fixar a personalidade da personagem - que sequer possui um nome - através da descrição exterior numa listagem de características, ao invés, vê-se apenas uma “alma” dilacerando-se, confrontando-se, ruminando “uma raiva fria, envenenada e inesgotável “ (p.28). Os raríssimos traços individuais da personagem (doença no fígado, feiura) parodiando Benedito Nunes, apenas emoldura a inquietação que o consome e que se sobrepõe à sua identidade pessoal⁵.

Em *O Subsolo* tudo é introspecção. A paisagem externa (que se resume a quatro paredes mofadas) existe efetivamente em função do drama pessoal. Aqui pode-se constatar nitidamente uma antecipação da técnica predileta de Virgínia Woolf: o *stream of consciousness* (fluxo de consciência) usada para representar o “conteúdo e os processos psíquicos de um personagem” que tem no *monologue intérieur* um dos recursos fundamentais. Aliás, com *O Subsolo*, como diz Sábato, Dostoiévski abria as comportas de tomada à literatura de hoje⁶.

Dada a predominância do monólogo interior nessa novela a função o narrador clássico se torna vã, pois “o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe”⁷.

O que importa, com efeito, é a revelação da consciência da personagem no seu *hic et nunc*, na sua atualidade *imediata*. O que, a meu ver, deixa patente a intenção dostoiévskiana de flagrar a irrupção do inconsciente no consciente. Ora, deste modo, ausenta-se também a logicidade da oração e, por conseguinte, a coerência estrutural com que o narrador clássico manipulava a sucessão dos

acontecimentos, fragmentando-se também a causalidade, pedra fundamental do enredo nos cânones aristotélicos.

Enfim, nessa ambiência enclausurada, onde se enterra o entediado - e, por vezes, arrebatado - cronista da angústia existencial, de sua conturbação íntima e involuntária, a sucessão histórica parece passar tangencialmente. A representação literária dostoevskiana difere, como vimos, substancialmente do enredo tradicional esteado no encadeamento causal do tempo e da história. A clausura mais não faz que delinear a impotência da personagem subterrânea. Destarte, clausura e impotência, (os dois elementos que sustentam a arquitetura da obra) tornam intransponível o abismo que a impede de afirmar-se enquanto sujeito na história. Está à deriva, confinada “como um camundongo” (p. 72). No seu íntimo relato há um desabafo de um ser humano humilhado, vencido pelos fatos.

Distância Narrativa

Isto posto, temos elementos para pensar o modo narrativo d’*O Subsolo* sob dois aspectos: quanto à “distância narrativa” e quanto ao “foco da narração”.

A categoria estabelecida por Genette do modo narrativo trata precipuamente da “representação”, melhor, dos “graus de informação narrativa”, que possibilitam um maior e/ou menor distanciamento do que é contado, como também da escolha do “regulamento da informação”, isto é, do “ponto de vista” (Mendilow) ou ainda da “perspectiva” tomada em relação à história.

No primeiro caso, temos uma distinção de três estados do discurso de personagem. De um lado, o Discurso Narrativizado ou Contado (que é o que nos interessa mais particularmente), de outro o Discurso Transposto em estilo indireto, tendo como variante, o estilo indireto livre e, por último, o Discurso Relatado ou Reportado. Essa tripartição, segundo Genette, é aplicável tanto ao *monologue intérieur* quanto às falas efetivamente pronunciadas.

Em *O Subsolo* encontramos uma narrativa “do debate interior... conduzida pelo narrador (substituído pela personagem) no seu próprio nome... tradicionalmente chamada de “análise” e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamentos ou de discurso interior narrativizado”⁸. O estado do discurso de

personagem, selecionado pelo autor, é inaugurado (e marcado) pela presença de um verbo declarativo:

“Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado.”
(p.65)

É importante frisar que, formalmente, a presença de uma introdução declarativa distingue o monólogo interior (que Genette prefere denominar de discurso imediato) do discurso Relatado ou Reportado. A característica fundamental do discurso imediato é a de apresentar-se por si mesmo “sem a interposição de uma instância narrativa reduzida ao silêncio e da qual vem a assumir a função”⁹. Deste modo, fica patente a diferença existente entre o monólogo imediato e o “discurso transposto”, já que este só se constitui quando o narrador assume o discurso da personagem, ao invés, no discurso imediato, o narrador esfuma-se literalmente, e a personagem o suplanta.

Nesse sentido, Dostoiévski contribui para a emancipação do romance moderno “de qualquer patrocínio narrativo”: a situação central d’*O Subsolo* já entra, em movimento, como esses filmes que antes de qualquer vinheta já estão rodando. Ou seja, passa-se de pronto a palavra à personagem subterrânea (“Eu sou um homem doente...”) e conserva esse foco narrativo até o final.

Tal “narrativa de pensamento” se encaixa perfeitamente na definição que Dujardin faz do monólogo interior:

Discurso sem auditor e não pronunciado pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda organização lógica, isto é, em seu estado nascente, por meio de frases diretas reduzidas as seu mínimo sintaxial¹⁰.

É desta maneira que o herói dostoiévskiano articula seus pensamentos. O “trânsito” do monólogo interior d’*O Subsolo* se aproxima mais daquele presente à obra *A Maçã no Escuro*, de Lispector do que daquele presente em *Ulisses*, de Joyce. O último caso, segundo Massaud Moisés, identifica uma maneira “direta”,

isto é, “sem a intervenção ostensiva do escritor, de modo que a personagem expõe o magma subterrâneo de sua mente numa espécie de confiança ao leitor, sem obediência à normalidade gramatical”. O caso de Lispector, que é também o de Dostoiévski, chamado de “monólogo interior indireto” é marcado pela “interferência latente do ficcionista na transcrição da correnteza mental da personagem, como se detivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o tumultuado mundo psíquico sem deformá-lo...”¹¹.

Enfim, o monólogo imediato d’*O Subsolo* bem poderia ser um solilóquio, pois a personagem, alentada por uma eloquência bem teatral, imagina diante de si um público, e a ele dirige sua verborrêia insaciável (“Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida à rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada em silêncio durante quarenta anos, mas, quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando...” (p. 97), o que evoca o presente narrativo da experiência filosófica assim como é assinalado em Descartes ou Bergson: o solilóquio suposto do herói é aí... tomado... com evidentes fins de demonstração pelo *narrador* ¹².

Ora, se há pois, no solilóquio, a presença de um narrador como ponto de convergência, esse não é o caso d’*O Subsolo*, já que aqui se verifica a substituição do narrador pelo personagem por onde tudo necessariamente passa. Eis-nos ao pé do segundo modo da informação narrativa: a perspectiva.

Perspectiva

Chegamos, assim, à problemática mais freqüentemente estudada depois do fim do século XIX: a “perspectiva na arte narrativa”¹³.

Esse modo de regulação da informação narrativa deriva da escolha (ou não) de um “ponto de vista restritivo”, isto é, as cenas que um escritor elege no seu enredo para serem apresentadas derivam da perspectiva adotável. Nesse caso, a pergunta a ser feita é: Quem vê? ou: Qual é o foco da narração? Por exemplo:

Racine apresenta sobretudo o mundo interior da alma das personagens, os seus conflitos situações e lutas internas, Corneille prefere cenas cheias de decisões que levam ao palco um número

maior de figuras do que Racine¹⁴.

O mesmo se poderia dizer de *Angústia*, de Graciliano Ramos versus *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Assim, Racine e Ramos estão mais para Dostoiévski do que Corneille e Azevedo.

O Subsolo, como vimos anteriormente, reporta-nos a uma narrativa do debate interior conduzida pela personagem (que assume a função do narrador) em primeira pessoa, melhor, no seu próprio nome. Na tipologia propugnada, em 1943, por Brooks e Warren¹⁵, o *focus of narration* apresenta o “narrador ausente como personagem da ação” onde o autor analista (ou oniciente) conta a sua história sendo os acontecimentos analisados do interior. Desse modo, instaura-se um mútuo ventriloquismo: Dostoiévski se exterioriza, digo, se interioriza na personagem do subsolo, que, por sua vez, simula o próprio Dostoiévski. Aqui confundem-se deliberadamente autor e personagem.

Tal situação narrativa pode ser simbolizada pela fórmula todoroviana “N=P” (Narrador igual Personagem) rebatizada por Genette como uma “narrativa de focalização interna”. *O Subsolo* apresenta-nos, portanto, um tipo de focalização interior que se pode chamar de “fixa”, dado que não há alternância de pontos de vista, ou seja, todos os caminhos conduzem à personagem subterrânea, o que está rigorosamente concorde com o princípio desse modo narrativo - o “monologue intérieur”. A personagem focal efetivamente não é descrita do exterior; os seus pensamentos, as suas percepções não são analisadas objetivamente pela personagem. Daí que a asseveração genettiana aplica-se à perfeição em *O Subsolo* já que “a focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior”, onde a personagem que detém o ponto de vista da obra “se reduz simplesmente e absolutamente à - e deduz-se rigorosamente da - sua posição focal”¹⁶.

Ao contrário dos realistas contemporâneos de Dostoiévski não há a mínima preocupação de povoar o espaço literário com pormenores. O autor procura persuadir-nos, dar-nos a “ilusão de vida” mergulhando nos pensamentos da personagem, “cuja consciência serve de palco para fatos que relata”¹⁷. Os indicativos que o autor seleciona para apresentar a personagem são majoritariamente “espirituais”. Assim, a amargura, o tédio, a apatia,

a raiva, a indignação, a impotência, a inveja, a mentira, uma estranha volúpia nutrida numa narcísica dolência dos sentidos, que contrastam com uma centelha de esperança, são as características psicológicas que dão “significado” e “poder de convicção” à personagem.

É para este vasto universo das emoções humanas, confinadas a um “sujo e lamacento subsolo” que o autor conduz o leitor (não sem desconcertá-lo). No desconcerto do leitor há uma real dificuldade de aderir, afetiva e intelectualmente “pelos mecanismos de identificações, projeção e transferência”¹⁸ com a personagem subterrânea, pois invariavelmente, retoma o já dito para afirmar que mentiu deliberadamente, confundindo o leitor no seu labirinto mental, senão zombando dele, a menos que o leitor possua a mesma natureza complexa e contraditória da personagem em questão, onde se verifica, nas suas próprias palavras, “a existência de muitos e muitos elementos... contraditórios” (p. 66), fervilhando nele. Ou, como quer Ruth Guimarães, numa outra tradução, onde se constata “a presença de um grande número de elementos diversos a se oporem violentamente” (Cultrix, 1985, p. 22).

De resto, aproveitando o ambíguo “fio da meada”, falta esclarecer um ponto ainda pendente nesse ensaio, ou seja, o sentido da desconcertante proposição inicial, segundo a qual, em outros termos, a ordem dos fatores altera a qualidade do produto: dois mais dois igual a cinco. Isto não quer dizer que Dostoiévski faça uma apologia pura e simples do irracional, como encontramos num conto de Tolstói (“Os três Anciões”). Mandar “os logaritmos ao diabo” (p. 86) representa, em *O Subsolo*, vir em defesa da imaginação, da sensibilidade, do livre arbítrio ameaçados pelas lógicas dos sistemas que pretendem (e infelizmente conseguem!) despojar o homem de desejo e vontade, restringindo-o a uma peça, a uma engrenagem, a uma transmissão, apenas. O autor não se rebela contra a razão ocidental mas sim contra a submissão humana à tirania do intelecto. Propõe, em câmbio, a satisfação da existência humana em sua totalidade, pois a razão é a razão, e não satisfaz senão a faculdade de raciocínio do homem, enquanto que o desejo é a expressão da totalidade da vida (p.42).

Entretanto, dois mais dois cinco, como fica claro, em *O Subsolo*, é obviamente um ledó engano. Posto que, no sombrio

confinamento do subsolo a personagem nada mais pode fazer que nutrir sonhos de liberdade. Pese a sua indignação, lhe é inútil insurgir-se. Em suma: impotente, marginalizado da história, relegado ao ostracismo social, ciente de sua infanda condição, só lhe restam duas alternativas: perder a razão e tornar-se completamente louco” (p. 92) ou então, tapar os cinco sentidos e mergulhar na contemplação (p.95). De qualquer modo, o resultado em ambos os casos é o mesmo, ou seja, a inação.

NOTAS

1. Mendilow, A.A - *O Tempo e o Romance*, p. 131. Leia-se também. “Esse tempo da percepção é julgado pela pura ordem em sucessão de nossas impressões sensoriais, e não envolve nenhuma idéia de intervalo absoluto”.
2. Idem, p. 83.
3. Mas sabe-se que já no século V, Santo Agostinho preconizara essa “discrepância entre o tempo conceitual e o tempo da mente” (Virginia Woolf). Por exemplo. “A um aceno de nossa vontade e os instantes voam”. *Confissões*, Livro XI, p. 236.
4. Mendilow. A.A., op. cit., p. 226.
5. Nunes, Benedito - *O Dorso do Tigre*, p. 113.
6. Sábato, Ernesto - *O Escritor e seus Fantemas*. p. 31.
7. G, Gérard - *Discurso da Narrativa*, p. 173
8. Idem, p. 169 (grifos meus).
9. Idem, ibidem, p. 172
10. Cit. por Gérard Genette, op. cit., p. 172.
11. Moisés, Massaud - *Dicionário de Termos Literários*, p. 145 e 146.
12. Gérard Genette, op. cit, p. 177.
13. Idem, p. 183. Sob esse aspecto é interessante consultar Massaud Moisés (op. cit., p. 410 e ss) que nos apresenta um amplo panorama bibliográfico dos estudos teóricos a esse respeito, precipuamente neste século.
14. Kaiser, Wolfgang - *Análise e Interpretação da Obra Literária*, p. 225 e 226.
15. Cit. por Gérard Genette, op. cit., p. 184.
16. Idem, p. 191.
17. Cândido, Antonio et alii - *A Personagem de Ficção*, p. 77.
18. Idem, p. 54.