



**HAL**  
open science

# Filosofia e poesia – os lugares da (não)subjetividade em Bergson e Pasternak

Ioulia Podoroga

► **To cite this version:**

Ioulia Podoroga. Filosofia e poesia – os lugares da (não)subjetividade em Bergson e Pasternak. Marlon Salomon; Fábio Ferreira de Almeida. Pensar a filosofia francesa do século XX De Bergson e Rancière, Edições Ricochete, pp.15-37, 2018, 978-8564865112. hal-03581669

**HAL Id: hal-03581669**

**<https://hal.science/hal-03581669>**

Submitted on 16 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1 ——— FILOSOFIA E POESIA: OS LUGARES DA (NÃO)

SUBJETIVIDADE EM BERGSON E PASTERNAK

[IOULIA PODOROGA]

— FALAR DA FILOSOFIA E DA POESIA, bem como da relação entre elas, é algo delicado, porque elas foram interpretadas de modos diversos, e por vezes até contraditórios. A tradição mais influente da reflexão filosófica sobre a poesia no século xx foi, sem dúvida, inaugurada por Martin Heidegger<sup>1</sup>. Existem igualmente outras maneiras de pensar esta relação, por vezes provenientes dos próprios poetas – pensemos, por exemplo, em Paul Valéry<sup>2</sup>, na França, ou em T.S. Eliot, na Grã-Bretanha<sup>3</sup>. Ora, a perspectiva que escolhi não implica no estudo da relação entre filosofia e poesia, nem do ponto de vista de um filósofo, nem, inversamente, do ponto de vista de um poeta. Quero explorá-la, confrontando um filósofo e um poeta que parecem não ter nada em comum afora as datas de suas biografias. Trata-se de um filósofo francês muito importante para o século xx: Henri Bergson, e de um poeta russo não menos influente, e cuja fortuna poética coincide com os anos de glória de Bergson: Boris Pasternak.

Henri Bergson nunca escreveu sobre poesia. Boris Pasternak, por sua vez, depois de seus estudos universitários em filosofia, abandonou-a definitivamente, ao optar de forma resoluta e irrevogável pela poesia. Certamente, Pasternak poderia ter sido influenciado por Bergson, no decorrer de seus estudos, se a sua estada em Marbourg não o tivesse desviado deste caminho, inscrevendo-o, então, na trilha da filosofia alemã neokantiana de Cohen e de Natorp. Salvo isso, não se pode excluir o fato de ele ter conhecido os livros de Bergson, e é muitíssimo provável que, pelo menos nas discussões com os seus colegas e, em particular com Ossip Mandelstam, que fora a Paris e lá assistira aos cursos de Bergson, seu nome tenha sido pronunciado. Mas isso tem pouca importância para o nosso propósito. O que

1 — Nos anos 1930 e 1940, Heidegger consagra um ciclo de seminários aos hinos de Hölderlin, escreve igualmente sobre a poesia de Rilke, Trakl, George, e interessa-se posteriormente pela obra de René Char e de Paul Celan.

2 — A esse respeito, seu ensaio mais representativo é 'La Poésie et la pensée abstraite', in VALÉRY, P. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 'La bibliothèque de la Pléiade', 1957.

3 — De origem norte-americana, Eliot vive e trabalha em Londres a partir de 1914 e se naturaliza britânico em 1927. Entre seus ensaios mais significativos, mencione-se 'Tradition and the Individual Talent', in *Selected Essays* (Londres: Faber and Faber, 1932).

impressiona, além de qualquer influência ou relação direta, são os nexos indiretos que se teciam independentemente dos dois autores, e que só se tornarão manifestos se tomarmos certo distanciamento temporal. Os dois pertencem à mesma época, decerto, mas a proximidade da pesquisa que eles conduzem individualmente não cessa de nos surpreender ainda hoje.

O que liga a filosofia de Bergson à arte enquanto tal, para além das particularidades de cada arte considerada separadamente, é a sua relação com o concreto e o individual. Não é por acaso que, de modo tão frequente, seu estilo poético, abundantemente guarnecido de imagens (o que lhe valeu o Prêmio Nobel de Literatura), tenha se destacado, ou que certas passagens dedicadas à pintura, por vezes mais apropriadas para esclarecer o essencial de sua filosofia e de sua maneira de filosofar, tenham chamado mais atenção que suas análises propriamente filosóficas. Frequentemente, é também a música, como metáfora dominante da duração – conceito chave do bergsonismo –, que entra em cena de modo a questionar a legitimidade de todo conceito filosófico. Todas essas ‘derivadas’ estéticas e artísticas apenas evidenciam a resolução explícita de Bergson: utilizar, sim, os conceitos, e utilizá-los com todo o rigor necessário, mas para pensar além dos conceitos, ‘prescindir dos símbolos’<sup>4</sup> ou, pelo menos, seguir as coisas de muito perto, a ponto de poder formar delas conceitos sutis que se modelam nos contornos da realidade. As pesquisas em filosofia empreendidas à época de Bergson, das quais ele mesmo é um partidário fervoroso, assinalam o retorno às próprias coisas, à objetividade imediata das coisas, por meio de uma subjetividade abolida ou, ao menos, posta entre parêntesis. Pouco importa que a subjetividade encontre-se e refunde-se novamente em um movimento ulterior do pensamento; o que conta ali é o primeiro plano, este gesto decisivo que lança o homem ao mundo e que marca o novo começo da filosofia.

A poesia do mesmo período, dos anos 10–20 do século XX, está igualmente em busca de seu objeto. Ela o constrói com e mediante as palavras, que considera mais do que nunca seu primeiro material.

4 — Cf. BERGSON, H. ‘Introduction à la métaphysique’. In: \_\_\_. *La Pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1998, pp. 181–82.

Na Rússia, três movimentos poéticos confrontam-se: o simbolismo e as duas novas correntes experimentais que o contestam muito ativamente: o futurismo e o acmeísmo. Cada movimento tenta redefinir, por sua conta e a partir do zero, o papel da linguagem na poesia, e a relação que, pelo viés da linguagem, a poesia instaura com a realidade. O simbolismo, que reinava absoluto desde a última década do século XIX, percebe os fatos da realidade como uma via em direção ao sentido profundo e oculto que o poeta tinha por objetivo revelar. Por intermédio da linguagem poética, seguindo concordâncias quase musicais, cada imagem torna-se um símbolo para remeter-se a uma realidade outra, que se encontra alhures. É à existência desta outra realidade que o Futurismo e o Acmeísmo opõem-se. Mas, enquanto os acmeístas (como Goumiliov e Mandelstam) proclamam o retorno a uma realidade que em nada contrariaria a linguagem existente, levando-se em conta o valor ‘cultural’ desta linguagem<sup>5</sup>, os futuristas atêm-se à linguagem comum, incapaz de traduzir a realidade do mundo tal como ela é percebida e vivida por nós. Se Maiakovski ou Khlebnikov redescobrem esta realidade pela linguagem, a qual, em vez de imitar a realidade, cria um novo modelo poético a partir dela, para Pasternak – e, com relação a isso, dever-se-ia distinguir sua obra da dos futuristas – a linguagem jamais consegue desligar-se da realidade a fim de constituir um mundo à parte: ela sempre se regula conforme as próprias coisas, os acontecimentos que chegam ao sujeito lírico.

Assim, nosso objetivo aqui é examinar a poesia de Pasternak e a filosofia de Bergson como duas perspectivas sobre a mesma questão: a investigação da expressão imediata das coisas, que se traduz pela instauração de uma nova relação com a linguagem e seu uso. Tal investigação é impelida pela consciência aguda de que é possível perceber o real na própria experiência. Aquilo que a filosofia problematiza e generaliza por meio de conceitos, a poesia singulariza imediatamente em imagens, o que permite suscitar um problema poético e aquilo que o resolve. Essas duas atividades são complementares. Se a poesia abre para a filosofia a experimentação de suas próprias fronteiras, indicando os limites de seus conceitos, a filosofia, por sua vez,

5 — Cultura é um termo de predileção entre os acmeístas e um ponto de referência fundamental para a sua poética. Esta linguagem poética pode ser construída e utilizada apenas como uma língua de cultura que remete a uma antiga cultura, ao patrimônio latino, grego, etc., mas que pode, dessa forma, criar-se como uma superação destas culturas antigas.

fornece uma ideia primeira e um modelo teórico que pode encontrar seu preenchimento experimental e concreto na poesia.

Gostaria de desenvolver uma comparação entre Bergson e Pasternak, considerando, por um lado, a atitude bergsoniana de redefinição da instância do subjetivo à luz do deslocamento do sujeito lírico, que se opera na poesia pasternakiana explicitando, por outro lado, alguns momentos difíceis da poética de Pasternak na perspectiva do novo nexos com a realidade e com a linguagem, cuja conceitualização pode ser encontrada em Bergson.

•

A principal descoberta de Bergson em seu primeiro livro, o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, consiste em desvelar, por trás do conceito de tempo – tempo cronológico, linear e quantificável –, a experiência do tempo, este campo do não-conceitual, impossível de ser conceituado, que ele designa ‘duração pura’. Procedendo à decomposição das categorias fundamentais da filosofia, e diferenciando-as primeiramente em elementos mais particulares e concretos, ele chega às suas funções primárias, a-conceituais, que presidem a formação desses conceitos e que, enquanto operações originárias do pensamento, bebem na experiência imediata da consciência e da sensibilidade. A duração provém desse tipo de experiência. O procedimento metodológico de Bergson caracteriza-se por esse movimento do mais geral ao mais concreto, do discursivo ao experimental.

A introdução da duração no *Ensaio* leva a uma definição provisória que permanece, de resto, a única verdadeira definição de duração na obra de Bergson:

A duração pura é a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando o nosso eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores. Não é preciso, para isso, absorver-se por inteiro na sensação ou ideia que passa, pois então, ao contrário, ela cessaria de durar. Tampouco é preciso esquecer os estados anteriores: basta que, ao recordar esses estados, ele não os justaponha ao estado atual como um ponto a outro ponto, mas os reorganize com ele, como ocorre quando nos lembramos, fundidas, por assim dizer, num todo, as notas de uma melodia.<sup>6</sup>

6 — BERGSON, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2007, pp. 74–75.

O motivo dominante nesta passagem é a duração que flui espontaneamente; porque a *deixamos* escorrer, nós a *deixamos* durar. Mas a maior dificuldade que o pensamento bergsoniano deverá enfrentar transparece já na citação acima. É preciso ‘abster-se de estabelecer uma separação’, é preciso não se deixar absorver por uma sensação ou uma ideia: é preciso, portanto, zelar por não objetivar os estados da consciência como entidades singulares, o que significa, em consequência, que a instância de sujeito objetivante, enquanto tal, deve ser questionada. Em lugar de refletir, medir, distinguir, nosso eu deve unicamente viver, experimentar sua simples existência. E, se lhe ocorre fazê-lo, ele chega apenas a uma organização espontânea de seus estados de consciência, semelhante à sequência de notas de uma melodia.

Ora, como reter esta experiência a fim de tratá-la filosoficamente? O próprio pensamento já não seria sua perversão, devido à relação exterior com aquilo que pensa? Eis o problema que Bergson se coloca. Nós sabemos que, no *Ensaio*, Bergson contornará esse problema, experimentando com base nas próprias coisas: a partir de diversos exemplos de desenvolvimento de nossos estados psíquicos, ele acompanhará a constituição dos estados dominantes de nossa alma, mediante a intervenção imperceptível de novos elementos que comprovam a continuidade e a mudança ininterrupta no tempo. O sujeito é ali substituído pelo ‘eu’, cujos contornos são vagos e moventes, indefinidos. Este ‘eu’, que experimenta a duração, não tem prioridade diante de seus conteúdos, ele dura e muda com eles. O objeto tem, aqui, primazia sobre o sujeito, o qual se submete de alguma forma à experiência experimentada, e é sempre novamente constituído por ela. O conceito de duração implica, portanto, uma interpenetração entre o pensamento que pensa e aquilo que é pensado, ambas as instâncias derivando da duração pura.

Em *Matéria e memória*, seu segundo grande livro, Bergson explora um outro ‘dado imediato’, dessa vez no mundo material. Trata-se da extensão, do espaço sensível, após o tempo vivido do *Ensaio*. Bergson esforça-se em demonstrar a objetividade *originária* de nossa percepção, enunciando a hipótese da percepção pura. Segundo essa hipótese, nossa percepção não é nem relativa, como queria Kant, nem subjetiva, como reclamava Berkeley: ‘Ela não é subjetiva, porque ela

está mais nas coisas que em mim. Ela não é relativa porque, entre o ‘fenômeno’ e a ‘coisa’, não vigora a relação entre a aparência e a realidade, mas simplesmente entre a parte e o todo<sup>7</sup>. Bergson introduz a noção de imagem para descrever a maneira como as coisas materiais aparecem diante de nós. O que percebemos, afirma ele, situa-se entre aquilo que ‘o idealista designa representação’ e aquilo que ‘o realista designa coisa’<sup>8</sup>. Nem por isso ‘imagem’ é um termo neutro. Assim como a duração, ele não é inteiramente desprovido de conotações subjetivas. Bergson deixa à realidade uma aura da consciência, sabendo, ao mesmo tempo, que não podemos extrair da realidade, em que estamos submergidos, esta parte de subjetividade que constitui ‘um fator de interferência’<sup>9</sup>, através da qual nós a percebemos. A imagem é simultaneamente aquilo que percebemos e nós mesmos enquanto percebidos e receptores. Pois, mesmo com a hipótese da percepção pura, portanto antes que nossa percepção torne-se consciente, fazemos parte da materialidade das coisas enquanto imagem entre outras, que transmite movimento de um ponto material a outro. Esses dois conceitos bergsonianos, duração e imagem, não são, portanto, apenas conceitos que designam um objeto específico (respectivamente, a consciência e a matéria), mas que ocultam, em sua significação imediata, dois lados indissociáveis de cada experiência: sua parte objetiva e sua parte subjetiva, a experiência que o sujeito realiza apreendendo seu objeto.

Entre a nossa percepção e as coisas percebidas não há, portanto, diferença qualitativa: nós não percebemos outra coisa, mas percebemos necessariamente menos devido ao caráter pragmático de nossa relação com a realidade. Segundo esta célebre teoria de Bergson, a percepção não é uma faculdade ou um mecanismo de cognição ou de observação desinteressada, mas tem uma função utilitária bem precisa: ela nasce e desenvolve-se para dominar as coisas circundantes e nos permitir influir sobre elas. A percepção pura faz voltar,

7 — BERGSON, H. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 2008, p. 259.

8 — *Idem.*, p.1

9 — *Störungsfaktor*. O termo é emprestado de Theodor W. Adorno, que o utiliza particularmente em seu primeiro livro dedicado a Husserl: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Gesammelte Schriften, bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 29.

portanto, à condição do homem ante a necessidade de selecionar e reter as imagens para fins práticos. O que permite a Bergson dizer que percebemos as coisas onde elas estão, e não em nós. Esta experiência do mundo, que precede a aparição da experiência subjetiva propriamente dita, é procurada pela arte que, aos olhos de Bergson, é a única prática humana capaz de se desvencilhar do quadro utilitário da percepção e, assim, torná-la desinteressada. Por isso a descrição do mundo, antes da interferência da consciência prática, é apresentada em termos inteiramente visuais, como se Bergson tentasse literalmente imaginar, representar figurativamente o mundo antes das distinções em formas e segundo qualidades impostas pela percepção humana: um mundo que seria preenchido apenas por movimentos instantâneos, sem tempo e sem memória.

O que se apresenta como plausível no plano da argumentação bergsoniana suscita dificuldades quanto à elaboração de uma linguagem que responda da melhor maneira possível à exigência de permanecer no fluxo das coisas. Se nos proibirmos de obstar, ou mesmo de suspender o curso da duração, como podemos conduzi-la à expressão, como comunicar esta experiência ao outro? Pois, para comunicar, deve-se já tê-la suspenso. Da mesma maneira, se tentássemos pensar a matéria tal como ela é, mediante o conceito de imagem, poderíamos realmente nos deter no plano do movimento puro ou da mobilidade pura, sem distinção de formas, nem de qualidades?

A linguagem da qual a filosofia se serve, a linguagem conceitual, efetua abstrações e generaliza, não sendo capaz de pensar o particular. Seria preciso inventar uma linguagem que se moldasse nas próprias coisas, que se servisse de ‘conceitos sutis’, como diz Bergson, ajustando-os a cada vez com precisão ao objeto pensado. Por falta de algo melhor, Bergson sugere, ao pensamento filosófico, apoiar-se mais nas imagens. Cada imagem pode realçar um lado específico daquilo que é pensado, seu traço particular, mas ela nunca pode pretender valer mais que outras imagens. Consequentemente, pode haver tantas imagens quantas se queira, todas em pé de igualdade e todas complementares umas às outras, mas também substituíveis sem restrições. Cada imagem pode, portanto, ser retificada, modificada ou expelida por uma outra, pois cada uma apenas aproxima-se da experiência viva, sem pretender dar conta dela de modo exato.

Pois, ainda que seja um meio mais fiável que o conceito, a imagem é igualmente insuficiente para dar conta da multiplicidade de aspectos sob o qual a realidade apresenta-se a nós. Bergson vale-se do pensamento em imagens, o que traduz a singularidade de seu estilo filosófico, de sua argumentação que procede tomando individualmente cada caso. Mas as imagens não têm aqui função independente: na filosofia, elas podem apenas *substituir* os conceitos, elas são sempre auxiliares do pensamento conceitual, desempenhando papel propedêutico ou explicativo. Em poesia, pelo contrário, a imagem é uma forma de expressão privilegiada. Não é mais o pensamento conceitual, mas a imaginação poética que opera retrabalhando suas representações sob a forma de uma imagem única e singular.

Passemos, agora, ao exame mais detido da imagem poética em Boris Pasternak e a que tipo de realidade ela remete. Para isso, comecemos por examinar alguns de seus textos a respeito da criação poética. Muito cedo ele elabora a ideia de que a visão artística origina-se na própria realidade. Em um texto composto para apresentar uma coletânea de poetas, e do qual dispomos apenas de algumas teses sob o título ‘O Simbolismo e a imortalidade’ (1913), lemos:

A realidade acessível a uma pessoa é perpassada por pesquisas *da pura subjetividade que se referem à qualidade*. Os signos dessas pesquisas, que provêm da própria realidade e que nela se concentram, são percebidos pelo poeta como aspectos da própria realidade. O poeta se curva à orientação das pesquisas, toma-as para si e se comporta como os objetos circundantes. Isto é o que designamos dom de observação e escrita segundo a natureza.<sup>10</sup>

Nesse texto teórico, trata-se, antes de tudo, da definição de uma atitude propriamente poética levando-se em conta a realidade. O poeta, por um dom de observação, é sensível a esses signos da realidade que lhe permitem individualizá-la, diferenciando-a em qualidades diversas que ela deixa transparecer. De forma impressionante, Pasternak concede à realidade material uma capacidade de subjetivação, pela qual, justamente, ela pode ser aproximada da consciência poética. Esta aproximação faz com que o poeta reconheça na realidade

10 — PASTERNAK, B. L. *Œuvres complètes en 11 volumes*. Moscou: Slovo, 2005, tomo V, p. 318. [As citações, salvo indicação contrária, são da autora, para o francês, e retraduzidas dessa língua para o português (N. T.)]

apenas o que é subjetivo. Ora, a subjetivação da realidade gera, pelo mesmo movimento, a objetivação do eu poético, o que lhe oferece uma via de entrada à própria realidade, com a qual ele se confunde: imitando-a, ‘ele se comporta como os objetos circundantes’.

Essa transmutação do eu confirma-se pelo texto crítico e autobiográfico mais importante de Pasternak, *Salvo-conduto*, publicado em 1930. Ali, o nexa com a realidade não é mais de imitação, mas de nomeação. Ele passa, portanto, mais sensivelmente pela palavra, extrapolando o nexa místico do encontro de duas subjetividades, que se discutia anteriormente. O impulso do trabalho poético acontece quando ‘nós paramos de reconhecer a realidade. Ela se apresenta em uma nova categoria. Esta categoria nos parece ser o seu estado próprio, e não o nosso. Fora desse estado, tudo já está nomeado. Ele sozinho não é nominado, é novo. Tentamos nomeá-lo, e disso resulta a arte’.<sup>11</sup> Vemos que, aqui, o não reconhecimento da realidade é um motor para a elaboração de uma atitude poética relativa a ela. É preciso partir da própria realidade – de alguma coisa que não identificamos. A arte é aqui um ato de reapropriação, fazendo as coisas nascerem para a existência num gesto quase adâmico de nomeação. Não se trata de forma alguma da posição privilegiada do eu poético que nomeia, assim, as coisas. Este novo aspecto que toma a realidade para nós não se deve à mudança da percepção ou da representação que temos dela, ele parece pertencer às próprias coisas, insiste Pasternak. A este surgimento do novo, Pasternak dá o nome, um pouco mais adiante no texto, de ‘força das coisas’. A arte não se interessa pela vida senão no momento em que ela própria é trespassada por um ‘pilar de força’. E é esta força que experimenta a necessidade de ser expressa:

No fundo, somente a força tem necessidade da linguagem das provas materiais. Os demais aspectos da consciência são duráveis sem notação. Eles conduzem diretamente às analogias notionais da luz: o número, o conceito exato, a ideia. Mas nada, senão a linguagem movente das imagens [...], é capaz de exprimir a força, o ato da força, a força que só é durável no momento de sua manifestação.<sup>12</sup>

11 — PASTERNAK, B. P. ‘Sauf-conduit’. In: \_\_\_. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1990, p. 73.

12 — *Idem*, p. 76.

Nesta passagem, Pasternak toca diretamente a mesma problemática bergsoniana. A única coisa que teria necessidade da linguagem para a sua coisificação é a força. Esta força que faz as coisas vibrarem precisa da ‘linguagem movente das imagens’, a única capaz de captar o instantâneo no momento de sua manifestação. O objetivo último da poesia pasternakiana, assim como para a filosofia de Bergson, é apreender o inapreensível, tudo o que não se decanta sob noções ou termos fixos, tudo o que não é ‘durável’, mas que dura e muda espontaneamente. A imagem poética criada pelo poeta deve dar conta desses estados momentâneos, das passagens que não encontram expressão em formas ou ideias concretas e acabadas.

Se do lado objetivo, aquele das coisas, Pasternak fala da força, seu equivalente na consciência subjetiva é o sentimento. A poesia fixa ou transmite os estados instantâneos deste mundo ‘deslocados pelo sentimento’ sob a forma de imagens:

Apontada à realidade no momento em que o sentimento a desloca, a arte é a inscrição deste deslocamento. Ela o copia segundo a natureza. Como, então, o modelo é deslocado? Os detalhes ganham em brilho, enquanto perdem em autonomia de significação. Um pode ser substituído por outro. Todos são preciosos. Todos, à livre escolha, são apropriados para testemunhar o estado em que se encontra toda a realidade deslocada.<sup>13</sup>

Aqui não se trata mais de nominação, mas de inscrição, de registro instantâneo do deslocamento que se produz na própria realidade. É isto que é novo. A técnica de inscrição serve para marcar as manifestações da força. À maneira como a realidade desloca-se, passamos de um detalhe a outro, de uma imagem a outra sem escolher, sem dar preferência a nenhuma delas – nisto consiste o caráter simbólico da arte traduzida pela multiplicidade de imagens, pela ‘linguagem movente’. A isto acrescenta-se uma maneira completamente particular de compreender a metáfora que reaproxima outra vez Pasternak de Bergson. A metáfora não é introduzida ou inventada pela arte, mas já se encontra na natureza deslocada pelo sentimento. O poeta apenas a copia cuidadosamente segundo a natureza. Voltaremos a isso mais adiante.

Enquanto, em seus escritos, Pasternak insiste na unidade da emo-

13 — *Idem*, p. 75.

ção poética que perpassa a realidade, seguindo seus deslocamentos, os quais compete ao poeta nomear e registrar, a crítica principal, que lhe foi dirigida pelos primeiros leitores de sua poesia, aponta a ausência de tal unidade. Recrimina-se-lhe especialmente não conduzir sua emoção poética à expressão acabada. Assim, em uma carta de 1º de maio de 1922 a respeito do livro *Ma soeur, la vie*, Anatoli Lounatcharski compara a alma de Pasternak a uma esfera de espelhos, ‘um poliedro que se aproxima da esfera real e que faz com que todas as imagens, e [...] todos os sentimentos que vêm do interior, não consigam fundir-se em algo de unido, mas se fragmentam conforme as facetas refletem-nas, mas, ao mesmo tempo, atomizam-se, dispersam-se’.<sup>14</sup> A percepção poética de Pasternak deforma, segundo Lounatcharski, tanto as impressões vindas do mundo exterior quanto seus próprios sentimentos e pensamentos. Ele atribui isto à juventude e à falta de domínio profissional do poeta. Segundo ele, não há unidade de sentimento, tampouco de forma, em Pasternak: em vez de conduzir suas imagens a uma representação unificadora, em vez de procurar um receptáculo, uma forma última, unida, ele as dissipa, como se não pudesse dominá-las. Esta comparação a uma esfera de espelhos, com efeito, é interessante pelo fato de ela não atribuir esses defeitos de refração ao subjetivismo de Pasternak, mas explicá-lo, antes, pela forma particular de sua alma, em si quase passiva e inerte.

Maximo Gorki, numa carta a Pasternak, resume a mesma dificuldade nos seguintes termos: ‘Frequentemente, parece-me que em vossa poesia o nexos entre a impressão e a imagem é demasiado sutil, quase imperceptível. Imaginar quer dizer ocasionar uma forma no caos, uma imagem’.<sup>15</sup> Segundo Gorki, Pasternak permanece na pura impressão, sem encontrar linguagem apropriada à sua emoção poética. Em outras palavras, em sua poesia, ele prescinde de imagens diretamente identificáveis pelo leitor, colocando-se no nível da pura afetividade. Como se o próprio trabalho de poeta não fosse levado a termo aqui, como se Pasternak se recusasse a colocar um ponto final de modo a perfazer suas imagens, a transformá-las em representações. Esse tipo de observação valeu à poesia de Pasternak a etiqueta de impressionista.

14 — Citado em Lev Adol'fovič Ozerov, *Poèzija Borisa Pasternaka*, [A poesia de Boris Pasternak]. Prefácio a *Boris Pasternak. Stixotovorenija i poèmy* [Poesias e romances em verso]. Moskva: Sovetskij pisatel', 1976, pp. 56-57.

15 — *Idem*, p. 57.

A mesma tendência crítica, apresentada, porém, de forma muito mais sistemática, anima a leitura de Roman Jakobson. Esta leitura tenciona apontar uma contradição que mina, do interior, o sistema poético pasternakiano. Pasternak, segundo Jakobson, queria, ao mesmo tempo, expulsar o sujeito lírico, livrar-se dele em benefício das coisas exteriores, e guardá-lo, clandestinamente, como que em surdina, daí a estrutura de passividade própria ao seu herói lírico.

Em Jakobson, o cerne da argumentação reside na posição, consagrada por ele, que dá relevo ao uso de metonímia em Pasternak. O princípio metonímico não somente determina a elaboração do ‘tema lírico’ de sua poesia, mas incide igualmente sobre o sujeito lírico, que passa por uma transformação profunda: ‘Sua aparição se fez metonímica, como em *A opinião pública*, de Chaplin, em que não vemos o trem chegar, nós o percebemos somente graças aos reflexos que ele projeta sobre os personagens do filme; este trem invisível, translúcido, passa de alguma maneira entre a tela e os espectadores’.<sup>16</sup> As coisas estão todas ali apenas para exprimir o sujeito lírico, elas se impregnam de sua marca profunda: são antropomorfizadas. Jakobson descobre em Pasternak diversos procedimentos metonímicos, como, por exemplo, ‘a anexação do objeto mais próximo’, mas o mais corrente é aquele de substituição ‘de uma atividade ao seu autor’.<sup>17</sup> Esta atividade, assim destacada, torna-se uma pura abstração, fundada unicamente na transformação gramatical e linguística.<sup>18</sup>

16 — JAKOBSON, R. ‘Notes marginales sur la prose du poète Pasternak’. In: \_\_\_. *Huit questions de poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1977, p. 60

17 — *Idem*, p. 61.

18 — Jakobson encontra, além disso, a sustentação de sua tese no próprio Pasternak, em seu manifesto de título provocativo *A reação de Wasserman*, escrito em 1914, e que denuncia o futurismo em voga promovido por alguns poetas de talento medíocre, entre os quais Cherchenevitch. Pasternak faz ali um elogio da ‘versificação por contiguidade’, a qual deve presidir a estruturação do impulso poético: ‘unicamente os fenômenos de contiguidade possuem este traço de coerção interior e de dramatismo psicológico que pode ser justificado metaforicamente. Por ele mesmo, a necessidade de uma aproximação por semelhança é simplesmente indispensável. Entretanto, esse gênero de aproximação, e somente este, pode ser exigido do exterior. Pode ser que Cherchenevitch não saiba que o termo, *impermeável em sua coloração, não pode emprestar esta àquilo que se lhe compara*, que apenas a dolorosa necessidade de uma aproximação pode colorir uma representação, esta sobreposição das sensações que reina em uma consciência liricamente submersa?’ (PASTERNAK, B. ‘La réaction de Wasserman’. In: \_\_\_. *Loc. Cit.* pp. 1321-22. Os grifos são meus.

O segundo momento do tema poético indicado por Jakobson resulta do procedimento de deslocamento que Pasternak executa e dota de carga emotiva. Os deslocamentos transmitem sua emoção poética e visam suprimir os objetos em benefício da relação entre eles. O sentido ou a significação adianta-se à ‘aparência sensível’ dos objetos. Além disso, a intercambialidade dos objetos, da qual reclama Pasternak numa passagem citada anteriormente, parece confirmar esta tese de Jakobson, uma vez que se trata de suprimir o objeto em benefício das relações entre os objetos. Os objetos não são comparados, não se procuram afinidades ou semelhanças entre eles, mas são postos em relação, em aproximação forçada. Qualquer objeto pode, assim, entrar em contato com outro. O objeto é, portanto, como que obliterado pela relação que ele mantém com outros objetos, o que permite a Jakobson dizer que, em Pasternak, o signo emancipa-se de seu objeto.

Depois de ter estabelecido o tema poético de Pasternak, que se formula com base no emprego de procedimentos metonímicos, Jakobson faz questão de ‘determinar a estrutura temática de seu lirismo’.<sup>19</sup> Em Pasternak, o tema lírico desenvolve-se não em sequência às ações do herói lírico, mas de uma ação *sofrida* pelo herói a outra ação sofrida. É assim que Jakobson pode anunciar seu veredicto: ‘O agente é excluído da temática’.<sup>20</sup> O herói, ou o eu poético, não controla os acontecimentos, mas padece-os. ‘O herói, maravilhado ou terrificado, é possuído por uma impulsão exterior; ora ele porta a sua marca, ora ele perde bruscamente todo contato com ela, mas então uma nova impressão vem secundar a primeira’.<sup>21</sup> De maneira paradoxal, a passividade do sujeito não impede sua presença forte na poesia de Pasternak. Para Jakobson, a distinção muito nítida entre o sujeito e o objeto não deixa dúvidas: mesmo quando ele fala do sujeito em sua função ‘registrante’, ‘o objeto registrado’ não se confunde com o sujeito que, exatamente por isso, permanece um sujeito lírico.

*A Infância de Liúvers* (1918) é uma obra em prosa particularmente exemplar nesse sentido. Várias vezes, Pasternak menciona ali o

19 — JAKOBSON, R. *Op. Cit.*, p. 68.

20 — *Idem*, p. 69.

21 — *Idem*, p. 70.

aspecto monótono e apagado da cotidianidade destacando, ao mesmo tempo, o valor do sentimento criador. ‘Pasternak funda sua poética na experiência afetiva da realidade, no que ela tem de pessoal e de imperioso’.<sup>22</sup> Para Jakobson, a fórmula de Pasternak, que reduz a arte ao momento de sua criação, atesta somente o extremo egocentrismo do gesto. Sua poesia é fechada em si mesma, ela é demasiado lírica, excessivamente subjetiva. Assim, Jakobson também aponta o enraizamento profundo da poética pasternakiana na visão simbolista e romântica do mundo, o lugar muito importante do sujeito lírico e o seu vínculo formal com a poética futurista. A especificidade de seu mundo poético, em comparação com outros futuristas e, sobretudo, com poesia igualmente lírica de Maiakovski, consiste na passividade de seu eu-lírico, traduzida no uso excessivo de procedimentos não metafóricos, mas metonímicos da linguagem.

Jakobson não interroga a significação dessas metonímias na obra de Pasternak, ele não procura saber por que a relação desloca os objetos, por que o herói torna-se passivo, e qual é o sentido dessa passividade. Para ele, e é assim que termina seu texto, trata-se, antes de tudo, de uma transformação da linguagem e de sua gramática, que leva a ‘despedir o objeto’ e ‘a emancipar o signo’<sup>23</sup>, a fim de se opor ao naturalismo na literatura. Ele não se interessa pelo valor estético da metonímia na poesia pasternakiana, apenas se preocupa em destacar a escolha formal operada por Pasternak.

É a Jurij Lotman, crítico literário célebre, fundador da escola semiótica de Moscou-Tartu, que devemos uma análise ampliada do mundo poético de Pasternak. A leitura de Lotman faz justiça à estética pasternakiana como tal e, sobretudo, permite descobrir a pertinência da comparação com Bergson. A leitura lotmaniana aproxima-se da leitura de Bergson no sentido de retomar uma intuição de espírito bergsoniano para pensar a experiência poética de Pasternak.

Em seu texto, *Les poèmes du jeune Pasternak et quelques questions d'étude structurale des textes* (1969), Lotman dedica-se à análise da intenção ou do desígnio poético de Pasternak, a qual poderia, aos seus olhos, explicitar precisamente sua relação com a realidade, re-

22 — *Idem*, p. 58.

23 — *Idem*, p. 74

colocando a questão tão debatida do pretense subjetivismo em Pasternak. O estudo empreendido por Lotman veio a ser possível com a publicação de manuscritos de trabalho e rascunhos de Pasternak. Ele propõe uma análise gerativa, isto é, uma análise que segue o texto poético segundo o processo de seu engendramento. Trata-se de confrontar diversas versões de um mesmo texto, passando dos primeiros esboços ao texto definitivo, a fim de perceber quais são as regras formais que presidem o trabalho de seleção e de remanejamento. Este tipo de análise só é possível à condição de extrair um ‘modelo ideal’ ou ‘texto-intenção’<sup>24</sup> que Pasternak teria visado em suas pesquisas poéticas. Lotman descobre, primeiramente, que o princípio de seleção operante em Pasternak é da natureza da prosa: em vez de partir de um metro ou de um ritmo poético específico, sua impulsão primeira é determinada pelo sentido. Sua pesquisa poética resume-se, então, à tentativa de várias expressões verbais para determinar a mais apta a exprimir poeticamente uma ideia precisa. O procedimento de Lotman parece, com efeito, muito convincente, pelo menos no que concerne os textos escolhidos para a interpretação.

Para citar apenas um exemplo, Lotman confronta especialmente quatro *incipit*, visando um poema, a fim de extrair um tema lírico comum que determina a busca por uma forma poética. Nessas quatro tentativas, a ideia a exprimir é a mesma: o herói lírico não consegue ler, pois o vento vira as páginas e a vela escorre. Citemos brevemente estas variantes em ordem de redação:

1. *como posso ler? Eu, corrente de ar de dor  
o livro em chamas escorre;*
2. *as palavras correm – acorrem  
no livro que escorre;*
3. *as palavras escorrem, consomem-se  
pois eu (sou eu) assim  
corrente de ar;*
4. *como posso eu ler! As palavras escorreram  
Oh, de onde, de onde é que eu sopro, eu, corrente de ar*

24 — LOTMAN, J. M. *Stixotvorenia rannego Pasternaka I nekotorye voprosy strukturnogo izu čenia teksta*, [Os poemas do jovem Pasternak e algumas questões de estudo estrutural de textos]. In : \_\_. *O poètax I poèzii*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-CPB, 1996, p. 689.

*nos vasos das linhas [que] eu mal compreendo  
afastada por mim, a página estrangeira recua.*<sup>25</sup>

A quarta variante, a mais acabada, tenta resumir o essencial das tentativas precedentes.

Observemos de perto. Pasternak começa por fazer uma pergunta precisa que dá imediatamente um tema ao poema: ‘*como posso ler?*’. Mas já na frase seguinte, que tenta descrever a situação, a ideia complica-se: a dor perfura o eu-lírico como uma corrente de ar, ou, antes, é o eu-lírico, ele mesmo, esta corrente de ar (de dor) – razão da dificuldade que a leitura provoca. O herói concentra-se na leitura, sua visão está, portanto, centrada no livro. Se o livro aparece como liquefeito e inflamado, é que ele é iluminado por uma vela vacilante, abalada pela corrente de ar. Na segunda versão, Pasternak corrige-se, agora as palavras é que se dispersam (‘*correm*’) diante dele, ao passo que, na terceira versão, elas escorrem e queimam, e a corrente de ar passa diretamente através daquele que lê. A quadra final mantém a pergunta: como posso eu ler? À vela, substituem-se as palavras que escorreram. A corrente de ar, que é o eu lírico, não consegue encontrar sua origem (‘*de onde, de onde?*’) e as vasilhas (aqui: utensílios utilizados para apoiar as velas) confundem-se com as linhas no livro. O vento ou a corrente de ar é agora o eu lírico que adianta ou recua a página, ela mesma ‘estrangeira’, indecifrável. É uma imagem visual e sensível muito precisa que obtemos no final, todos os detalhes supérfluos sendo-lhe retirados no decorrer do trabalho. O olhar do leitor passa das palavras que correm às linhas que se confundem com as vasilhas, e termina na página que é levada pelo vento. Podem-se reconhecer ali todos os deslocamentos sintáticos e gramaticais de que Jakobson fala, mas a interpretação não é a mesma. ‘O que, nesses textos, pode ser percebido como ‘*subjetividade*’ não se liga, de forma alguma, à imersão do poeta nas profundezas da vivência interior, mas a um caráter totalmente inesperado do mundo representado’, afirma Lotman.<sup>26</sup>

O objetivo da poesia pasternakiana, para Lotman, é atingir a visão da unidade, a continuidade do mundo. O sujeito lírico perde

25 — LOTMAN, J. M. *Op. Cit.*, pp. 704-06. [Doravante as citações a Lotman são da autora, para o francês, língua da qual retraduzimos aqui (N.T.).]

26 — *Idem*, p. 704.

importância diante do mundo que ele observa. Ele deve apagar a si mesmo a fim de integrar este tecido contínuo da realidade. As condensações e os deslocamentos semânticos servem apenas a isto. O ato de leitura descrito por Pasternak é tudo isso ao mesmo tempo: o incômodo pela corrente de ar, a vela que escorre, as linhas que escapam à leitura. Por esta razão, Pasternak aplica-se em forjar uma imagem única, condensando em si os diferentes elementos que constituem esta experiência.

Então, podemos dizer que a imagem que Pasternak busca às cegas, neste poema inacabado, fornece uma representação exata do que poderia ser a duração bergsoniana transposta para o mundo poético como imagem. Pasternak dispõe, ademais, de uma técnica linguística, a saber, a metonímia, para dispor os objetos disparatados em relações. As coisas são aproximadas e condensadas para formar uma imagem exclusiva ou uma visão (o livro em chamas escorre, etc.). Se elas não são comparadas, é porque não se trata, para Pasternak, de distingui-las. Quando Pasternak fala de metáfora e declara que a arte não as cria, mas as copia a partir da realidade, é que a realidade é o lugar mesmo dos deslocamentos metafóricos, suscetíveis de serem apreendidos a partir de uma multiplicidade de pontos de vista. *Meta-phorein* significa, exatamente, transpor, transportar de um domínio a outro, deslocar. Ademais, não há sujeito que opere transposições, nem imagens que o suportem, pois a distância, que tornaria a comparação possível ou que despistaria as semelhanças, é abolida. A comparação, o 'como' que se instaura entre as coisas confrontadas, já se nivela à representação, mas não ao registro poético instantâneo, em que a impressão e a expressão fazem parte de um único e mesmo movimento. Lotman afirma, com todo o direito, que, em Pasternak, não há hipérboles nem símbolos, nem metáforas: tudo deve ser tomado ao pé da letra. A visão do poeta não amplifica a realidade: ela se contenta em apenas registrar seus deslocamentos.

A poesia de Pasternak consegue, portanto, cumprir o que a filosofia de Bergson pode apenas almejar: a saída radical para fora da linguagem comum, o que se faz em nome da realidade vivida e sentida. Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, ao mesmo tempo em que critica os esquemas rígidos impostos pela linguagem à nossa palavra, que não deixam de incidir sobre a forma como construímos

o nosso pensamento, Bergson distingue minuciosamente os padrões da linguagem científica e filosófica, que utilizam de maneira não reflexiva metáforas espaciais aplicando-as aos fenômenos temporais. Por exemplo, é comum exprimir um fenômeno psíquico ou vital, no sentido amplo, em termos espaciais. Assim, quando procuramos quantificar o aumento de uma sensação – o que é uma medida propriamente espacial –, nós sofremos a coerção da linguagem, e é importante perceber que é apenas por metáfora que podemos falar da grandeza da sensação. Nesta linguagem pseudocientífica, que pretende medir as sensações, trata-se de imitar o espírito pela matéria.

Mas a linguagem da duração inventa suas próprias regras: é uma ‘linguagem imagética que fala conscientemente no [sentido] próprio’.<sup>27</sup> Ao falar, por exemplo, do desenvolvimento do prazer, Bergson o caracteriza primeiro como uma inclinação, como ‘mil pequenos movimentos que começam’ e que impulsionam o organismo ‘ao encontro do prazer representado’<sup>28</sup>. O que Jakobson teria, sem dúvida, tomado pelo antropologismo de Bergson, explica-se simplesmente como segue: ‘Quando se define a inclinação como um movimento, não se faz uma metáfora’<sup>29</sup>, a inclinação não é comparada ao movimento, ela é um verdadeiro movimento, para Bergson, movimento vital e espontâneo.

Assim como para Pasternak, para Bergson não se trata de comparar. A função da imagem é sugerir, a fim de conduzir à ‘visão direta’

27 — Eis como Bergson precisará sua teoria da metáfora posteriormente, na ‘Introdução’ a *La pensée et le mouvant*: ‘A intuição se comunicará, ademais, apenas pela inteligência. Ela é mais que ideia; ela deverá, contudo, para se transmitir, sobrepor-se às ideias. Ao menos ela se endereçará preferencialmente às ideias mais concretas, que uma margem de ideias ainda cerca. Comparações e metáforas sugerirão aqui o que não conseguiremos exprimir. Não será um desvio; apenas iremos direto ao ponto. Se falássemos constantemente uma linguagem abstrata, auto denominada ‘científica’, não poderíamos dar, do espírito, senão sua imitação pela matéria, pois as ideias abstratas foram tiradas do mundo exterior e implicam sempre uma representação espacial; e, porém, crer-se-ia ter analisado o espírito. As ideias abstratas isoladas nos convidariam aqui, portanto, a nos representarmos o espírito com base no modelo da matéria e a pensa-lo por transposição, isto é, no sentido preciso do termo, por metáfora. Não duvidemos das aparências: há casos em que é a linguagem imagética que fala conscientemente no [sentido] próprio, e a linguagem abstrata que fala inconscientemente no [sentido] figurado. A partir do momento em que abordamos o mundo espiritual, a imagem, se ela procura apenas sugerir, pode nos dar a visão direta, enquanto que o termo abstrato, que é de origem espacial e que pretende exprimir, deixa-nos a maior parte das vezes na metáfora’ (BERGSON, H. *La pensée et le mouvant*, p. 66).

28 — Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 36.

29 — *Id. ibid.*

da coisa, ‘ao passo que o termo abstrato, que tem origem espacial e que pretende exprimir, deixa-nos a maior parte das vezes na metáfora’.<sup>30</sup> Além disso, se no domínio da filosofia, a função da imagem limita-se à sugestão do que não conseguimos exprimir, a imagem poética oferece de forma imediata e espontânea o que ela procura exprimir, como vimos no exemplo analisado por Lotman. Se Bergson recusa-se a elaborar uma nova linguagem, que corresponderia da melhor forma possível ao objeto visado por meio do seu pensamento (a duração pura), ele recorre à imagem como um meio de assinalar este domínio do pré-conceitual ou do não-conceitual. Este domínio marca o apagamento do sujeito enquanto lugar de síntese de qualidades sensíveis, extraindo, primeiramente, o campo da experiência interna – a duração pura – e, em um segundo momento, o campo da experiência externa – a matéria pura.

A linguagem poética construída por Pasternak é uma maneira de realizar uma aproximação do mundo, que passa também necessariamente pela mudança do papel e da função do sujeito lírico. Ele é totalmente percepção, ele absorve o que lhe sucede como ‘uma esponja’, diz Pasternak<sup>31</sup>, ele deixa o mundo agir ao seu redor, e deixa-se, ele próprio, levar por esse mundo atuante. A subjetivação da realidade, a atenção ao nascimento do mundo que é, ao mesmo tempo, o nascimento da arte, os procedimentos metonímicos a fim de subverter a linguagem – tudo isso torna possível a modelação poética de dois campos de experiência esboçados por Bergson: a duração e a percepção pura.

•

Recapitulemos agora os principais passos de nossa análise. O paralelo entre a filosofia de Bergson e a poesia de Pasternak permite responder a dois tipos de críticas dirigidas ao poeta e ao filósofo por seus respec-

30 — *Id. ibid.*

31 — Em seu texto *Quelques propositions*, escrito em 1917, contemporâneo ao seu segundo livro de poesias, *Ma soeur, la vie* (publicado em 1922), Pasternak afirma: ‘As correntes contemporâneas imaginaram que a arte se assemelhasse a um jato d’água, enquanto que ela se assemelha a uma esponja. Elas decidiram que a arte deveria jorrar, enquanto que ela deve absorver e embeber-se. Elas consideraram que ela pudesse ser decomposta em meios de representação, enquanto que ela se compõe de órgãos de percepção’ (PASTERNAK. *Loc. Cit.*, p. 1328). Pasternak utiliza a arte como um prisma através do qual as coisas do mundo se abrem diante de nós, ele opta pela ‘percepção’, em detrimento da representação. E, neste momento, aproxima-se ainda mais do pensamento de Bergson.

tivos comentadores. O conceito de duração, como escoamento contínuo e mudança espontânea, não convenceu inúmeros comentadores da filosofia bergsoniana. Visto que, mediante este conceito, trata-se de captar uma experiência originária do tempo, uma temporalidade pura; Bergson deveria, segundo eles, ter refundado seu conceito de duração a partir de uma nova estrutura temporal, baseada na análise das dimensões temporais: presente, passado, futuro. Para este fim, ter-lhe-ia faltado um objeto, uma instância ativa capaz de constituir, a partir do zero, uma ordem temporal, percebida como experiência do tempo – o que os fenomenólogos, por exemplo, instauraram, isolando a estrutura intencional da consciência. Daí a recriminação que consiste em sublinhar, simultaneamente, o subjetivismo de Bergson, seu psicologismo e irracionalismo, e a falta do sujeito transcendental, ontológico, que poderia constituir este campo de experiência a partir de seus conteúdos fenomenológicos. A duração é, assim, julgada como um conceito não resolvido, quando não como uma metáfora que designa o fluxo contínuo da vida sem ruptura, um ornamento urdido infinitamente. Ela é, portanto, considerada algo amorfo, um simples escoamento superficial que não permite dar conta das estruturas mais complexas da consciência.

De forma análoga, o sentimento de perplexidade que os primeiros leitores de Pasternak comunicam, dentre eles Gorki e Lounatcharski, é provocado pela aparente falta de acabamento de suas imagens. Pasternak teria permanecido na pura espiritualidade e interioridade, para usar a linguagem hegeliana. Este argumento apoia-se no que o próprio Pasternak diz sobre a poesia. A inscrição rápida, que ele louva enquanto técnica poética primeira, não prevê a conclusão em representações. O que ficou no plano puramente intuitivo, em Lounatcharski e Gorki, foi teorizado por Jakobson. O objeto é substituído pelas relações entre os objetos, mas o sujeito não se encontra apartado delas, pois é ele que suporta as relações entre esses objetos. Sua presença não é direta, e sim mediada pelas coisas. O que desaparece, portanto, é o sujeito gramatical, que se perde nas relações metonímicas, mas não o sujeito lírico. A tese de Jakobson sobre a passividade do sujeito em Pasternak, se prolongada logicamente, nos levaria a tomá-lo por alguém essencialmente incapaz de transformar suas impressões em imagens definidas ou em formas.

Entretanto, é possível fazer outra leitura, que se alinha àquela proposta por Lotman. A passividade do herói lírico de Pasternak não seria uma impotência de sua poesia, e sim a sua força, e o fato de que aquela relação domine os termos desta relação não conduziria necessariamente a sua abstração, mas a um novo tipo de ligação, mais substancial, entre os objetos. Da mesma forma, o valor das relações (sempre dinâmicas e cambiantes entre os objetos) é muito alto no universo bergsoniano. A duração, enquanto percepção interna do tempo, fornece uma espécie de prisma permitindo ver todas as mudanças microscópicas que sobrevêm a nossa consciência e mudam, assim, a tonalidade geral de nossa vida psíquica. A intuição de mudança contínua e incessante exacerba-se na visão bergsoniana tanto da duração quanto da matéria. Mas a relação, ou a interação, não suprime as coisas que interagem; ao contrário, em vez de se fixar sobre os objetos isolados, nosso olhar é levado à mobilidade universal reunindo as coisas: um dos objetivos da filosofia bergsoniana consiste em pensar a mobilidade antes das coisas móveis, e as coisas móveis exclusivamente em sua relação com a mobilidade.

Parece-nos que a poesia de Pasternak permite, através da estrutura subjetiva ali constituída, comunicar uma explicitação do mundo sem o sujeito da duração ou da matéria concebido por Bergson: o sujeito deve estar integrado no mundo, mas com uma espécie de presença mínima que, enquanto responde às coisas e a suas durações, enquanto é sensível ao mundo, poderia desapropriá-lo de alguma maneira, deixá-lo viver sem ali intervir ou, intervindo, dar-se conta de todo um tumulto produzido em decorrência desta intervenção.

Para voltar ao começo, e se devêssemos prolongar a hipótese bergsoniana da percepção pura, chegaríamos a uma apresentação da visão não mais descentrada – ideia que, de resto, Bergson não desenvolve muito<sup>32</sup> –, mas pluricentrada, traduzida em Pasternak por

32 — Bergson fala da ausência de centro quanto às imagens da matéria. Ele distingue entre dois sistemas de imagens: o primeiro é 'o universo, isto é, um conjunto de imagens governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, em que os efeitos permanecem proporcionais a suas causas, e cuja característica é não ter centro, as imagens todas se desenrolando sobre um mesmo plano, que se prolonga indefinidamente'; o segundo é um sistema de imagem organizado em torno de uma imagem central, nosso corpo: 'além disso [...] há percepções, isto é, sistemas em que essas mesmas imagens são remetidas a exclusivamente uma dentre elas, distribuem-se ao redor desta sobre planos diferentes, e transfiguram-se em seu conjunto para modificações ligeiras desta imagem central'. (*Matière et mémoire*, pp. 21-22).

um procedimento inteiramente poético de multiplicação de pontos de vista. Objetos inanimados, fenômenos naturais ou meteorológicos, ideias abstratas, todos podem se tornar agentes ou motores de uma atividade, e é desta maneira que Pasternak, portanto, desloca sistematicamente um ângulo a partir do qual se opera a apreensão do mundo e dos eventos que o perpassam.

Do ponto de vista adotado por Lotman, e que acompanha aquele de Bergson, é errôneo dizer que Pasternak afastava-se do mundo vivido e percebido, ou apenas servia-se dele para transmitir sentimentos extravagantes e fortuitos. Multiplicando e deslocando pontos de vista, ele apenas aproximava-se dele. Portanto, contrariamente ao que enuncia Jakobson, não é a linguagem que, frustrando as estruturas gramaticais tradicionais da língua, cria uma realidade, uma nova ordem de coisas. Mas, muito pelo contrário, a linguagem é subvertida para poder aceder à verdadeira realidade das coisas.