

**RUS**

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

Dossiê:  
**Formalismo  
Russo**

Setembro de 2020  
Vol. 11 Nº 16  
ISSN 2317 4765



REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

## ENDEREÇO

Departamento de Letras  
Orientais, Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas, Universidade de  
São Paulo  
Av. Prof. Luciano Gualberto,  
403 sala 25  
CEP: 01060-970  
Cidade Universitária  
São Paulo/SP - Brasil

## CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299  
E-mail: [rus.editor@usp.br](mailto:rus.editor@usp.br)

## SITE

[revistas.usp.br/rus](http://revistas.usp.br/rus)

latindex



## Equipe Editorial

**Editor responsável** Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.  
**Editor dos números 1 a 7** Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo  
**Assistência editorial** Jéssica de Souza Farjado e Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo.  
**Projeto Gráfico e diagramação** Ana Novi/ TIKINET  
**Revisão** Danilo Horã e Igor B. de Mesquita/ TIKINET

## Conselho Editorial

**Arlete Cavaliere**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Bruno Barretto Gomide**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Denise Regina Salles**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
**Dmitri Lvovitch Gurievitch**, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia  
**Ekaterina Volkova Américo**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Elena Nikolaevna Vassina**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Mario Ramos Francisco Junior**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Noé Oliveira Policarpo Polli**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Omar Lobos**, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
**Sonia Branco Soares**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

## Conselho Científico

**Andrei Kofman**, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia  
**Aurora Fornoni Bernardini**, Universidade de São Paulo, Brasil  
**Daniel Aarão Reis Filho**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**David Mandel**, Université du Québec a Montréal, Canadá  
**Georges Nivat**, Université de Genève, Suíça  
**Igor Volgin**, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia  
**Paulo Bezerra**, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
**Peter Steiner**, University of Pennsylvania, United States  
**Rubens Pereira dos Santos**, Universidade Estadual Paulista, Brasil  
**Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff**, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia  
**Vladimir N. Zakharov**, Petrozavodsk State University, Russia  
**Yuri Nikolaievitch Guirin**, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia

## Editores Honorários

**Boris Schnaiderman**, Universidade de São Paulo  
**Jerusa Pires Ferreira**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

ISSN: 2317-4765



REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

**Setembro de 2020**  
**Volume 11 Número 16**



# Índice

## Dossiê: Formalismo Russo

Resenha

Tradução

Entrevistas

Artigos

1. Editorial **Fatima Bianchi** 1
2. Apresentação: Formalismo Russo **Valteir Vaz** 3
3. A poética quantitativa do Formalismo Russo **Igor Pilshchikov** 9
4. *Ostranenie*: To Give Back the Sensation of Life **Alexandra Berlina** 43
5. Subjectivité de la représentation du genre littéraire chez Jouri Tynianov et Mikhaïl Bakhtine: essai de définition et étude de textes **Svetlana Garziano** 67
6. Iúri Tyniánov e a palavra poética: a poesia no âmbito do Formalismo Russo **Aurora Bernardini** 82
7. *Poiesis* como tomada de decisão: Chklóvski, Tyniánov, Bakhtin **Peter Steiner** 98
8. O Formalismo Russo sob a lente de L. S. Vygótski: influência e crítica **Priscila Nascimento Marques** 125
9. *Ostraniénie* e a pedagogia de Eisenstein **Erivoneide de Barros** 146
10. Entrevista con Pau Sanmartín Ortí: La otra cara del formalismo ruso en España **Gutemberg Medeiros** 171
11. Entrevista com Aurora Bernardini sobre o Formalismo Russo **Valteir Vaz** 196
12. A Ressurreição da Palavra **Viktor Chklóvski / Tradução de Leticia Mei, Priscila Nascimento Marques e Raquel Toledo** 207
13. A era do estranhamento: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico moderno **Valteir Vaz** 221

artigos	14. On the Sources of Nihilism in Dostoevsky's "Crime and Punishment" <b>Markos Galounis</b>	237
	15. Tchernichévski: entre o determinismo e a revolução <b>Paulo Cesar Jakimiu Sabino</b>	258
	16. Intelligentsia e práticas autobiográficas na Rússia: <i>Passado e Pensamentos</i> de A. Herzen <b>Giuliana Teixeira de Almeida</b>	282
	17. A figura do mundo na dispersão dos fragmentos: <i>O exército de cavalaria</i> , de Isaac Bábel <b>Marcos Vinícius Ferrari e Betina Bischof</b>	296
tradução	18. Концепт „лишние люди“ и его динамика в русской драматургии XIX века <b>Людмил Димитров</b>	316
	19. Apologia de um louco <b>Piotr Iákovlievitch Tchaadaiév / Tradução de Théo Amon</b>	341



## Editorial

É com imensa satisfação que apresentamos ao nosso leitor a edição Nº 16 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa. Neste número, além do material regular, oferecemos o Dossiê “Formalismo Russo”, organizado por Valteir Vaz. Dedicado a esta importante escola de crítica literária mundialmente conhecida, o Dossiê reúne uma série de artigos, entrevistas, traduções e resenhas, que giram em torno de três eixos principais: história, teoria e análise.

Em seguida ao material do Dossiê apresentamos uma série de artigos com temática livre. Em “On the Sources of Nihilism in Dostoevsky’s ‘Crime and Punishment’”, Markos Galounis procura identificar a ideologia de Raskólnikov com a dos representantes da intelligentsia radical Nikolai Tchernichévski e Dimítri Píssarev, e traçar a continuidade e a descontinuidade das ideias desses pensadores. O argumento é que Dostoiévski percebe a evolução e a radicalização das ideias da intelligentsia através das lentes da evolução e radicalização dos hegelianos de esquerda, Feuerbach e Stirner, cuja ideologia influenciou a intelligentsia radical russa.

A contribuição de Paulo Cesar Jakimiu Sabino a este número da RUS está voltada para o filósofo russo N. Tchernichévski. No artigo “Tchernichévski: entre o determinismo e a revolução”, o autor coloca em questão o aspecto racionalista e determinista da obra de Tchernichévski – algo muito comum quando ela é lida à luz de outras interpretações já consagradas, como a de Dostoiévski.

Em “Intelligentsia e práticas autobiográficas na Rússia: *Passado e Pensamentos* de A. Herzen”, Giuliana Teixeira de Almeida examina a tradição autobiográfica na Rússia, onde grandes transformações históricas coexistiram com um grupo excessivamente sensível à História (a intelligentsia), tornando a tradição autobiográfica forte e arraigada no país,

e analisa um dos textos fundadores dessa tradição: *Passado e Pensamentos*, de Aleksandr Herzen.

No artigo seguinte, “A figura do mundo na dispersão dos fragmentos: *O exército de cavalaria*, de Isaac Bábel”, Marcos Vinicius Ferrari e Betina Bischof desenvolvem uma leitura de *O exército de cavalaria* (1926) focalizando especialmente a linguagem do autor, a estrutura narrativa e o papel desempenhado pelo narrador protagonista e por sua trajetória de formação. O artigo trata ainda de questões concernentes à representação da matéria épica, ao efeito geral de paradoxo, conflito e choque observável na obra e, finalmente, à possibilidade de caracterizar o livro de Bábel como um romance modernista.

O artigo de Lyudmil Dmítrov, “Концепт „лишние люди“ и его динамика в русской драматургии XIX века” (O conceito de “homem supérfluo” e sua dinâmica na dramaturgia russa do século XIX), procura investigar o fenômeno que essa figura constituiu no espaço do drama russo, desde Griboiédov até os dramaturgos do final do século XIX e início do século XX – Lev Tolstói, Anton Tchekhov e Maksim Górkí, representantes de três gerações diferentes, assim como de três tendências estéticas do pensamento sociocultural na Rússia.

Para fechar esta edição, apresentamos o ensaio “Apologia de um louco”, de P. Ia. Tchaadáiev, em tradução de Théo Amon. Trata-se de um dos documentos fundamentais da futura polémica entre eslavistas e ocidentalistas, que alternadamente reclamariam para si o impulso dado por Tchaadáiev. Redigido após o autor ter sido declarado oficialmente insano como represália à sua Primeira carta filosófica, o texto se tornou um pequeno tratado de filosofia da história aplicada ao caso russo. Nele, Tchaadáiev retifica posições extremas da Carta filosófica, mas também defende o fundamento do seu raciocínio e o desenvolve em novas direções.

Fátima Bianchi

# Dossiê: Formalismo russo

Mais de cem anos após seu surgimento, a história do Formalismo Russo ainda continua passível de revisão. Afora o reconhecimento de que o objeto de toda história é um objeto em movimento, ou seja, aberto ao devir histórico, no tocante ao formalismo a tarefa se mostra ainda mais árdua devido à dificuldade de se encontrar uma unidade teórica em sua vasta produção. A primeira constatação que um historiador do movimento certamente faria diz respeito à quase ausência de homogeneidade na produção teórica de seus representantes. Isso em parte se deve ao isolamento geográfico a que estavam submetidos os representantes da escola, que se dividiam em duas associações diferentes: a Sociedade para o Estudo do Linguagem Poética (OPOIAZ), em Petrogrado, que contava, entre seus representantes, com Boris Eikhenbaum, Viktor Chklóvski e Iúri Tyniánov, e os integrantes do Círculo Linguístico de Moscou, composto, entre outros, por Roman Jakobson, Grigóri Vinokur, Piotr Bogatyrióv, Boris Iarkhó. Além disso, os dois grupos apresentavam interesses teóricos diferentes: enquanto os membros da OPOIAZ centravam seus esforços sobretudo no campo da Teoria Literária (Poética), o grupo moscovita mantinha o substancial de suas pesquisas no âmbito da Linguística, particularmente nos aspectos sonoros da língua.

No que se refere à produção teórica, o resultado mais importante obtido pela escola formalista reside no estabelecimento de certos princípios básicos do estudo da literatura como estrutura especial, concebida, a princípio, como distinta de textos não literários. Dentre esses princípios (skaz, gesto fônico, função poética, evolução literária, fato literário, literariedade, etc.), o mais prolífico e que mais tem persistido nas

recentes pesquisas acadêmicas, dentro e fora da Rússia, é a noção de “estranhamento” (ostraniénie), de Chklóvski. Não por acaso, também a que mais se destaca nas contribuições a este Dossiê. Entre os eslavistas, é recorrente a impressão de que a estética formalista tem sido reduzida à teoria do estranhamento, num procedimento que nos lembra a *pars pro toto* da sinédoque.

No que se refere às suas aplicações, particularmente no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira, afere-se sua recorrência à década de 1960, quando as pesquisas de Boris Schnaiderman e Aurora Bernardini começam a surgir. 1970 é um ano importante para o Formalismo Russo no Brasil. É o ano em que foi publicada a tradução para o português de *Teoria da Literatura – textos dos formalistas russos*, obra baseada na coletânea organizada e traduzida para o francês por Tzvetan Todorov em 1965. Embora se tratasse de uma tradução indireta – realizada a partir da francesa –, o livro fez muito sucesso no meio acadêmico e contribuiu consideravelmente para a disseminação das ideias do movimento no Brasil, que passaram a ser incorporadas numa gama de trabalhos de teses, dissertações, artigos, etc.

No artigo que abre este número, “A poética quantitativa do formalismo russo”, Igor Pilshchikov aborda a teoria formalista a partir de uma perspectiva quantitativa. O foco recai no pioneirismo de Boris Iarkhó quanto ao estudo quantitativo de aspectos do texto literário e dos usos da estatística para tal. Além disso, trata-se do primeiro estudo publicado no Brasil sobre as contribuições de Iarkhó no contexto do Formalismo Russo.

“*Ostranenie: To Give Back the Sensation of Life*”, de Alexandra Berlina, retoma as discussões em torno do conceito de ostraniénie, de Chklóvski. Após minucioso levantamento das principais acepções do termo, a estudiosa propõe uma definição do conceito não exclusivamente como um procedimento literário, mas como um efeito psicológico/cognitivo. Nesse contexto, sugere a criação da expressão “ostraniénie extra-textual” para se referir ao sentimento que se tem quando o corriqueiro se torna aparentemente estranho.

Em seguida, o estudo “Subjectivité de la représentation du genre littéraire chez Jouri Tynianov et Mikhaïl Bakhtine: essai de définition et étude de textes”, de Svetlana Garziano, enfoca a expressão da subjetividade na abordagem dos gêneros literários conforme apresentada em alguns textos fundamentais de dois grandes teóricos da palavra russa: Iúri Tyniánov e Mikhail Bakhtin.

Aurora Bernardini contribuiu para este número com o ensaio “Iúri Tyniánov e a palavra poética: a poesia no âmbito do Formalismo Russo”, no qual analisa os principais procedimentos do estudo da poesia desenvolvidos por este crítico. O estudo também aponta analogias e “semelhanças de família” entre as teorias de Tyniánov e as poéticas de nossos modernistas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Na sequência, o leitor encontrará o artigo “Poiesis como tomada de decisão: Chklóvski, Tyniánov, Bakhtin”, de Peter Steiner, que aborda aspectos teóricos da obra de Chklóvski e Tyniánov à luz de tipos específicos de racionalidade: a “instrumental” e a “limitada”, conforme desenvolvidas no âmbito da teoria da decisão. O autor procura ainda justapor a conceitualização formalista de criatividade poética à visão de Bakhtin sobre o mesmo assunto e arremata argumentando que a maneira como Bakhtin concebe as estratégias disponíveis ao autor literário se adequa a pressupostos da chamada “racionalidade interativa”.

Priscila Nascimento Marques apresenta, em “O Formalismo Russo sob a lente de L. S. Vygótski: influência e crítica”, a discussão de Vygótski sobre as ideias do Formalismo Russo expostas no capítulo “Arte como procedimento”, de *Psicologia da arte* (de 1925). Embora dialogue mais intimamente, nessa obra, com as vertentes marxistas do estudo da arte, Vygótski ressalta o potencial da Escola Formalista e, ao mesmo tempo, aponta suas contradições e limitações.


O ensaio de Erivoneide de Barros, “Ostraniénie e a pedagogia de Eisenstein”, retoma a definição do conceito de ostraniénie a fim de explorar sua relação com a noção de imagem artísti-

ca, investigada nas aulas de Direção Cinematográfica ministradas por Serguei Eisenstein no Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK). A autora procura ainda estabelecer as possíveis conexões desse conceito com os estudos interartes.

Este dossiê também conta com duas entrevistas: uma realizada com Pau Sanmartín Ortí, autor da mais recente história do Formalismo Russo no Ocidente, e outra com Aurora Bernardini, estudiosa brasileira com vasta produção sobre o movimento crítico. A entrevista de Pau Sanmartín a Gutemberg Medeiros gira em torno de seu livro *Otra historia del formalismo ruso*, de 2008, mais particularmente sobre o protagonismo que Chklóvski assume no âmbito do Formalismo Russo, lugar até então assegurado a Roman Jakobson. Já na entrevista com Aurora Bernardini, realizada por Valteir Vaz, o leitor encontrará o Formalismo numa perspectiva ampla. Nessa revisitação, a estudiosa amplia e fragmenta o horizonte estético da escola à luz das mais recentes abordagens do texto literário.

O Dossiê apresenta ainda uma tradução inédita para o português do importante ensaio de Chklóvski “A ressurreição da palavra”. Trata-se do primeiro texto do Formalismo Russo, lido pelo autor em 1913, no cabaré O Cão Vira-latas, de São Petersburgo. Nele, o *enfant terrible* do Formalismo discute o processo de “petrificação” – que culmina na morte – das palavras. Embora a noção de estranhamento já esteja presente aqui, o termo em si (*ostraniénie*) só seria cunhado em 1917, em “A arte como procedimento”. A tradução é assinada por Leticia Mei (já agraciada com um prêmio Jabuti de tradução), Priscila Nascimento Marques e Raquel Toledo.

Para concluir o Dossiê, na seção de resenhas, Valteir Vaz apresenta ao leitor brasileiro a coletânea “*A era do ‘estranhamento’: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo*”, publicada em Moscou, em 2017. O livro é resultado do evento internacional ocorrido em Moscou, em 2013, em celebração ao centenário do Formalismo Russo. A obra, que reproduz estudos de pesquisadores do mundo todo, revisa e expande, consideravelmente, os limites de alcance



de uma das mais importantes escolas de crítica literária do século XX. A organização do volume ficou a cargo de Yan Levchenko e de Igor Pilshchikov, que também contribuiu para este número da RUS.

Valteir Vaz

artigos



# A poética quantitativa do Formalismo Russo

Igor Pilshchikov\*

**Resumo:** Este ensaio aborda a teoria formalista russa de uma perspectiva quantitativa. Seu foco está nas teorias sobre a arte verbal conforme desenvolvidas por Boris Tomachévski, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson e especialmente por Boris Iarkhó. Aborda o pioneirismo de Iarkhó quanto ao estudo quantitativo de aspectos do texto artístico e dos usos da estatística para tal. Além disso, trata-se do primeiro estudo sobre as contribuições de Iarkhó no contexto do Formalismo Russo publicado no Brasil.

**Abstract:** This essay approaches Russian Formalist theory from a quantitative perspective. It is focused on the theories of verbal art developed by Boris Tomashevsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, and particularly by Boris Yarkho. The author discusses Yarkho's pioneering approach to the quantitative study of various aspects of the artistic text and the use of statistics in poetological analyses. It is the first study of Yarkho's contribution to poetics published in Brazil.

**Palavras-chave:** Formalismo Russo; Estudos do verso; Poética quantitativa; Tomachévski; Iarkhó

**Keywords:** Russian Formalism; Verse studies; Quantitative poetics; Tomashevsky; Yarkho

\* Professor do Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, University of California, Los Angeles (UCLA), USA; e professor pesquisador do Institute of Humanities, Tallinn University, Estonia. Meu trabalho neste ensaio recebeu o apoio do Eesti Teadusagentuur (grant nr PRG319).  
<https://orcid.org/0000-0003-0153-6598>; [pilshch@gmail.com](mailto:pilshch@gmail.com)

## 1. O que é Formalismo Russo?

Formalismo é um programa de pesquisa idealizada primeiramente por estudiosos russos, nas décadas de 1910 e 1920, que pertenciam a dois grupos: Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ) e Círculo Linguístico de Moscou (CLM). Esses grupos não eram, de fato, nem unificados nem consolidados, embora seus membros compartilhassem interesses comuns: todos concebiam a arte (primeiramente a arte verbal e, em seguida, todos os tipos de arte) como um tipo de atividade humana governada mais por suas próprias leis intrínsecas do que predeterminada por condições ideológicas, sociais ou psicológicas. Todos concordavam que o que torna a arte diferente de todo o resto é a forma artística, mas mantinham opiniões diferentes sobre o porquê desta importância e a maneira como esta forma “funciona”.<sup>1</sup>

A Rússia do final do século XIX conheceu dois tipos distintos de crítica literária: um deles foi a abordagem positivista das escolas psicológicas e histórico-culturais que se voltaram para o passado e o abordaram de maneira acadêmica. O outro foi o “jornalismo literário”, que se voltou para os fenômenos contemporâneos e os abordou ideológica ou esteticamente – a depender da atitude do crítico. No entanto, a literatura modernista e a arte do início do século XX deram origem a novas atitudes. O Simbolismo Russo trouxe a figura do poeta-teórico para o primeiro plano. Poetas como Valéri Briússov e Andrei Biéli almejavam não apenas ser os mestres da versificação, mas também descrever suas poéticas em termos técnicos.

Um modo novo de escrita manteve a atenção dos poetas em questões centradas na questão da forma versífica. Por esta perspectiva, não havia para eles diferenças substanciais entre a poesia contemporânea e a poesia de períodos anteriores. Quando Andrei Biéli evidenciou a dicotomia entre a métrica e o ritmo que constitui a base da versificação sílabo-tônica russa, ele aplicou a análise estatística ao ritmo do verso não só na poesia dos séculos XVIII e XIX, mas também em seus próprios

---

<sup>1</sup> TIHANOV, 2012

poemas. Biéli tentou explicitar as regras gerais que se aplicam à evolução da poesia russa, partindo do Classicismo do século XVIII até o Simbolismo do XX. Além disso, ao perceber que algumas variedades rítmicas eram muito raras em russo, ele próprio compôs mais versos utilizando este tipo de ritmo.<sup>2</sup>

Quando exatamente o Formalismo Russo surgiu? Ele “nasceu” várias vezes e várias datas de nascimento convencionais podem ser citadas.<sup>3</sup> A mais antiga delas é 23 de dezembro de 1913 (no calendário juliano) – o dia em que um estudante da Universidade de São Petersburgo chamado Víktor Chklóvski, então com vinte anos, deu uma palestra escandalosa chamada “O lugar do Futurismo na história da linguagem” (Место футуризма в истории языка) no cabaré O Cachorro Vira-lata, de São Petersburgo. Porém, nesta época, ainda não existia a associação de acadêmicos “formalistas”. A primeira associação foi estabelecida oficialmente em 16 de fevereiro (1 de março no calendário gregoriano) de 1915 e recebeu o nome de Círculo Linguístico de Moscou (Московский лингвистический кружок), doravante CLM.<sup>4</sup> O objetivo principal do CLM era promover “estudos de linguística, poética, métrica e folclore”.<sup>5</sup> Seu primeiro presidente foi Roman Jakobson (à época um estudante da Universidade de Moscou), que manteve este posto até deixar a Rússia em 1920. As reuniões do CLM tornaram-se regulares em 1919. Entre seus membros mais ativos, de 1919 a 1921, estavam o linguista Grigori Vinokur (secretário do Círculo e seu presidente entre 1922 e 1923), o crítico de esquerda Ósip Brik, o teórico do verso Boris Tomachévski, o medievalista Boris Iarkhó, Víktor Chklóvski, que vinha de Petrogrado para participar dos encontros do CLM, e alguns outros acadêmicos não menos eminentes.<sup>6</sup>

2 BIÉLI, 1910, p. 289-300; GASPAROV, 1988.

3 LEVCHENKO, PILSHCHIKOV, 2017, p. 9.

4 JAKOBSON, 1996, p. 361-362.

5 JAKOBSON, 1971 [1965], p. 530.

6 CHAPIR, 2001; PILSHCHIKOV, USTINOV, 2018a, 2018b.

O próximo acontecimento marcante na história do Formalismo é a publicação das duas primeiras coletâneas de ensaios do movimento, editadas por Chklóvski e com certo apoio financeiro de Brik. Os volumes receberam os nomes de *Estudos sobre a Teoria da Linguagem Poética* (Сборники по теории поэтического языка) e vieram a lume em meados de 1916 e no começo de 1917. Geralmente, acredita-se que os volumes tenham sido publicados pela Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética – Общество по изучению поэтического языка (ОПОИАЗ) –, mas tecnicamente isto não é verdade. A denominação ОПОИАЗ, hoje mundialmente conhecida, só foi criada mais tarde, em 2 de outubro de 1919<sup>7</sup>, embora “a criação desta nova associação tenha sido decidida” bem antes, em fevereiro de 1917, conforme recorda Roman Jakobson, que foi membro ativo tanto do grupo de Moscou quanto do de Petrogrado, assim como Brik.<sup>8</sup>

Por volta desta época, o grupo de Petrogrado já havia integrado o historiador literário e crítico Boris Eikhenbaum, autor de um artigo cujo título também se tornou emblemático do movimento formalista: “Como é feito ‘O Capote’, de Gógol” (Как сделана «Шинель» Гоголя, 1919). Esse estudo foi publicado no terceiro volume de *Estudos sobre a teoria da linguagem poética*, cujo título é *Poética* (Поэтика). Em 1920 o historiador literário Iúri Tyniánov juntou-se à ОПОИАЗ e tornou-se o terceiro membro celebrado do “triunvirato” formalista (Chklóvski, Eikhenbaum e Tyniánov).<sup>9</sup> Tomachévski trocou Moscou por Petrogrado em 1921 e se tornou também um membro da ОПОИАЗ.

Tanto os formalistas quanto seus contemporâneos estavam completamente conscientes da natureza *revolucionária* de suas novas teorias. No anúncio sobre a criação da ОПОИАЗ, publicado no jornal *A vida da arte* (Жизнь Искусства), em 21 de outubro de 1919, Chklóvski declarou oficialmente: “A revolução na arte tem renovado mentes e libertado a ciência da arte da

---

7 KRUSÁNOV, 2003, p. 296-297.

8 JAKOBSON, 1971 [1965], p. 529-530.

9 CHÚBIN, 1994, p. 75.

opressão da tradição. A nova sociedade para o estudo da teoria da linguagem poética nasceu sob o signo da revolução.<sup>10</sup> No quinto aniversário do CLM, em 29 de fevereiro de 1920, Aleksei Buslaev (um dos cofundadores do CLM e seu presidente entre 1920 e 1922) observou que “a meta principal do Círculo era a revolução metodológica.”<sup>11</sup> Um artigo abertamente desfavorável, de autoria de Leon Trótski, de título “A escola formalista [no estudo] da poesia e o marxismo” (Формальная школа поэзии и марксизм) – publicado em 1923 no jornal central do partido Bolchevista *Pravda* e reimpresso no seu livro *Literatura e revolução* no mesmo ano – começava com um elogio: “A escola formalista é a primeira escola científica da arte. Graças aos esforços de Chklóvski [...] a teoria da arte [...] tem, enfim, passado do estágio da alquimia para a posição da química.”<sup>12</sup> No mesmo artigo Trótski chama Chklóvski de “o arauto da escola formalista é o primeiro químico da arte”.<sup>13</sup> Neste clima de cientificismo, Iarkhó queria avançar nos estudos literários da mesma forma que Wilhelm Johannsen havia progredido nos estudos da biologia (veja adiante), mas em sua obra *Metodologia de estudos literários exatos* (Методология точного литературоведения, 1935–1938) ele se comparou a um acadêmico superior, qual seja, o grande químico do século XVIII Antoine Laurent de Lavoisier: “Situando dados quantitativos e microanálise na base da investigação, eu sugiro apenas que façamos com o estudo da literatura o que Lavoisier fez com a química há um século e meio, e eu não tenho dúvidas de que os resultados não se farão esperar.”<sup>14</sup>

10 ШКЛÓВСКИ, 1919. No original russo: Революция в искусстве обновила умы и освободила науку об искусстве от гнета традиции. Новое общество изучения теории поэтического языка родилось под знаком революции.

11 Documentos do CLM, 3/№ 4, fol. 81. Citado da Maksim Chapir em seu prefácio a JAKOBSON, 1996, p. 363. No original russo: ...главная задача Кружка – методологическая революция.

12 ТРÓТСКИ, 1923, p.119. No original russo: Формальная школа есть первая научная школа искусства. Усилиями Шкловского [...] теория искусства [...] из состояния алхимии переведена наконец на положение химии.

13 Ibidem. No original russo: провозвестник формальной школы, первый химик искусства.

14 IARKHÓ, 2006, p.7; ver: GASPAROV, 1969, p. 506. No original russo: Кладя

Quem é considerado um formalista e quem não é? Em seu artigo autoexplicativo “A Teoria do Método ‘Formal’” (Теория «формального» метода, 1925), Eikhenbaum se diz pertencente à “Escola Formalista”, em termos de filiação com a associação que era, de fato, apenas semiformal (trocadilho): “Por ‘Formalistas’ eu quero me referir [...] apenas àquele grupo de teóricos participantes da ‘Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética’ (OPOIAZ) que começaram a divulgar suas próprias publicações em 1916.”<sup>15</sup> Este ponto de vista influenciou sobremaneira as interpretações posteriores do Formalismo, apesar dos contínuos esforços de Jakobson para incluir na história do movimento não só apenas a OPOIAZ, mas também o CLM.<sup>16</sup>

Neste artigo, o Formalismo é interpretado conforme a intenção acima de Jakobson. Ou seja, ele procura incluir as produções das duas associações, que juntas são vistas como uma comunidade heterogênea. Formalismo é entendido aqui como um campo teórico comum, criado pelos esforços intelectuais dos membros das duas associações tanto individual quanto coletivamente. A busca teórica de todos eles era guiada pelo(s) mesmo(s) programa(s), embora tendessem a dar respostas diferentes às questões pelas quais estavam todos interessados.

Ainda que sejam muitas e diferentes as ramificações do Formalismo Russo, todas compartilhavam as mesmas premissas:

A literatura (arte verbal) deve ser considerada como um fenômeno *per se*, e não uma manifestação de fenômenos extraliterários, tal como ocorre com as relações sociais para o marxismo ou com os complexos psicológicos para a teoria freudiana.

---

количественный учет и микроанализ в основу исследования, я только предлагаю сделать для литературоведения то, что полтора года тому назад сделал Лавуазье для химии, и не сомневаюсь, что результаты не заставят себя ждать.

15 EIKHENBAUM, 1927 [1925], p. 116, fn. 1. No original russo: Под «формалистами» я разумею [...] только ту группу теоретиков, которая объединилась в «Обществе изучения поэтического языка» (Опояз) и с 1916 г. начала издавать свои сборники.

16 JAKOBSON, 1971 [1965]; JAKOBSON, 1996. Ver: DMÍTRIEV, 2009 [2007]; DEPRETTO, 2008; SANMARTÍN ORTÍ, 2008.

A forma na arte é o resultado do processamento (da transformação) de seu material. O material da literatura é a linguagem: a literatura é “feita” de linguagem, da mesma forma que a escultura é feita de madeira, argila ou pedra, ao passo que a narrativa é extralinguística: uma mesma história pode ser contada em diferentes linguagens e encarnada em diferentes materiais.

A linguagem poética (artística) é oposta à linguagem cotidiana (prática) e a primeira é definida como uma transformação intencional da segunda.

Essa transformação intencional, que cria uma forma insólita, é a essência de toda arte: em arte, incluindo a verbal, as perguntas ‘como?’ e ‘para quê?’ são mais importantes que ‘o quê?’ e ‘por quê?’

Uma vez que a especificidade da arte é o foco na sua própria forma, qualquer análise da arte (literatura incluída) é uma análise formalista.

Portanto, a análise não deve ser impressionista, mas científica. O estudo da literatura precisa tornar-se uma ciência exata.

Embora o programa e os princípios de pesquisa fossem os mesmos, as abordagens eram diferentes. No âmbito do desenvolvimento das teorias formalistas russas de meados dos anos 1910 até final de 1920, várias tendências diferentes com focos e abordagens específicos no que tange ao problema da forma podem ser observados. Os mais importantes para meu propósito neste trabalho foram o Formalismo “morfológico” da OPOIAZ na sua fase inicial, o Formalismo “funcionalista” da OPOIAZ na sua fase tardia e o Formalismo “quantitativo” do CLM.<sup>17</sup>

## 2. O que é poética formalista?

De acordo com Eikhenbaum, o primeiro estágio de desenvolvimento da escola formalista foi caracterizado menos pelo desejo de desenvolver novos métodos de análise literária e

---

<sup>17</sup> Minha tipologia do Formalismo Russo é um pouco diferente e, ao mesmo tempo, complementar às de Aage A. HANSEN-LÖVE (1978) e de Peter STEINER (1984).

formular uma teoria nova ou uma metodologia do que por uma tentativa de especificar o objeto dos estudos literários. Acadêmicos de outras disciplinas abordavam a literatura de acordo com seus propósitos: psicólogos a examinavam como uma expressão da psique do autor, historiadores das ideias, como uma expressão de uma ideologia particular, e assim por diante. Aleksandr Vesselóvski, um predecessor do Formalismo Russo, ao descrever a situação dos estudos literários no século XIX, afirmou ser a Literatura “uma terra de ninguém” – *res nullius*.<sup>18</sup> O objetivo dos críticos formalistas era “criar uma ciência literária autônoma baseada nas propriedades específicas do material literário”, i.e., nas propriedades “que distinguem o material literário de qualquer outro tipo”.<sup>19</sup> Ou, como Jakobson colocou esta questão: “o objeto da literatura não é a literatura, mas a *literaturidade*, isto é, o que torna uma dada obra uma obra de literatura.”<sup>20</sup>

Considerar os limites específicos dos estudos literários como uma disciplina autônoma (“especificação” da literatura, como os formalistas a chamavam) levou a um resultado importante: o procedimento deu origem ao nascimento da “teoria da literatura”<sup>21</sup> Um sinônimo possível para esta expressão nova era o velho termo aristotélico “poética”, já reavivado e reinterpretado por Aleksandr Vesselóvski.<sup>22</sup> Contudo, ao contrário da poética histórica de Vesselóvski, a poética formalista era teórica. É sintomático que o compêndio “formalista” de Tomachévski, originalmente publicado em 1925, leve o título de *Teoria da literatura (Poética)* [Теория литературы (Поэтика)].<sup>23</sup> Além do mais, diferentemente dos escritos sobre poética de Aristóteles, Horácio e Boileau, a poética formalista era descritiva e não prescritiva.

---

18 VESSELÓVSKI, 1894, p. 21.

19 EIKHENBAUM, 1927 [1925], p. 117, 121. No original russo: “создание самостоятельной литературной науки на основе специфических свойств литературного материала”, i.e. “особенностей, отличающих его от всякого другого”.

20 JAKOBSON, 1921, p.11. No original russo: “...предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.-е. то, что делает данное произведение литературным произведением.”

21 TIHANOV, 2019.

22 Ver: KLIGER, MASLOV, 2016.

23 TOMACHÉVSKI, 1923b.



O objeto dos estudos literários, de acordo com os primeiros estudiosos da OPOIAZ, é a construção da obra artística. Outro termo que os formalistas utilizavam para descrever o tipo de análise que realizavam era “morfologia”. No prefácio do seu livro *O jovem Tolstói* (Молодой Толстой, 1922), Eikhenbaum explicou que “poética” é uma disciplina que se interessa pelo “sistema de procedimentos estilísticos e composicionais” do artista. “Estamos acostumados a chamar tal método de investigação de ‘formal’, embora eu prefira chamá-lo de ‘morfológico’ para diferenciá-lo de outros (psicológico, sociológico etc.) em que o objeto de investigação não é a obra de arte propriamente, mas o que ela ‘reflete’ na opinião do investigador.”<sup>24</sup> Assim como na linguística e na biologia, uma análise morfológica de um texto literário revela suas partes constituintes e explicita seu funcionamento. O próximo passo lógico no desenvolvimento de uma abordagem deste tipo foi a transformação do formalismo “morfológico” dos finais de 1910 e começos de 1920 no formalismo “funcionalista” do final dos anos de 1920. Essas versões da teoria literária formalista – o formalismo “morfológico” e o “funcionalista” – foram canonizadas na monografia de Victor Erlich, *Russian Formalism: history – doctrine*,<sup>25</sup> e também na antologia de textos dos formalistas que Tzvetan Todorov organizou e traduziu para o francês, significativamente chamada *Théorie de la littérature*.<sup>26</sup> O mesmo título foi utilizado antes por *Theory of Literature* de René Wellek e Austin Warren,<sup>27</sup> obra que incorpora e ambienta muitos conceitos do Formalismo Russo e do Estruturalismo Tcheco.

Em 2011, Franco Moretti e Matthew Jockers, cujos nomes vêm imediatamente à mente quando se pensa em Humanida-

---

24 EIKHENBAUM, 1922b, p. 8. No original russo: “...о системе его стилистических и композиционных приемов. Такой метод у нас принято называть «формальным» – я бы охотнее назвал его морфологическим, в отличие от других (психологического, социологического и т.д.), при которых предметом исследования служит не само художественное произведение, а то, «отражением» чего является оно по мнению исследователя.”

25 ERLICH, 1955 (1965).

26 TODOROV, 1965.

27 WELLEK, WARREN, 1949 (1956, 1963).

des Digitais, chamaram o método de pesquisa desenvolvido por eles de “formalismo quantitativo”. O manifesto do Laboratório Literário de Stanford, cofundado por Moretti em 2010, foi intitulado *Formalismo Quantitativo: um experimento* e foi assinado por Jockers, Moretti e outros coautores.<sup>28</sup> Assim, por um lado, eles explicitaram qual era a fonte principal na qual se inspiraram: o Formalismo Russo; por outro, enfatizaram a principal diferença entre os dois movimentos. O grupo chamou a versão por eles desenvolvida de Formalismo “quantitativo”, em contraste com o Formalismo Russo, que, na opinião deles, seria qualitativo devido ao fato de o movimento estudar as diferenças qualitativas (e não quantitativas) entre estruturas literárias. De fato, a análise do texto poético, que os próprios formalistas chamavam “morfológica” (e a próxima geração de pesquisadores chamou de estrutural ou estruturo-funcional) estava no centro do programa formalista. No entanto, a tese em torno da novidade do formalismo quantitativo é apenas parcialmente verdadeira. Ela só faz sentido se, seguindo Eikhenbaum, restringirmos o “Formalismo” exclusivamente ao que foi produzido em parte no âmbito da OPOIAZ, já canonizada na Europa e na América do Norte.

Em um outro ensaio, eu chamei de “qualitativas” as abordagens “morfológica” e “funcionalista” desenvolvidas pelos formalistas em oposição ao formalismo “quantitativo”, representado por vários estudiosos do CLM.<sup>29</sup> É hora de vermos de perto o aspecto quantitativo do Formalismo Russo, que é bem menos conhecida dos leitores, especialmente fora da Rússia.

### 3. O que é poética quantitativa?

Ao contrário da OPOIAZ, com seu foco no objeto – mais do que nos métodos – dos estudos literários, o CLM buscou “elaborar um novo método de análise linguística com referência particular às diversas funções da linguagem, especialmente

28 ALLISON, HEUSER, JOCKERS, MORETTI, WITMORE, 2011.

29 PILSHCHIKOV, 2018. Ver também: DEPRETTO, 2018.

à função poética”.<sup>30</sup> Um dos meios para encontrar uma abordagem uniforme no estudo de todas as formas de arte verbal foi o uso dos métodos matemático-estatísticos, que já havia provado sua eficácia na biologia contemporânea. Se a biologia – anteriormente uma disciplina puramente descritiva e classificatória – havia se tornado uma ‘ciência exata’, por que então a linguística e a poética não poderiam fazer o mesmo ou ao menos dar os primeiros passos para este objetivo nobre? O aspecto da poesia a que esses métodos eram mais empregados era o da versificação. A razão disso era que “os elementos que constituem o nível fônico na estrutura da obra literária (sílabas, acentos, duração) se mostravam mais fáceis de serem isolados e contados do que os elementos dos níveis mais elevados (figuras de estilo, motivos de enredo etc.)”.<sup>31</sup>

Em 1919, dois estudiosos que anteriormente (e de maneira independente) haviam desenvolvido alguns métodos estatísticos para o estudo do verso – Boris Tomachévski e Boris Iarkhó – começaram a frequentar regularmente os encontros do CLM. No dia 21 de junho de 1919, atendendo a uma proposta de Jakobson, os dois foram eleitos membros plenos do Círculo.<sup>32</sup> Deve ser notado uma vez mais que Tomachévski, comumente lembrado como um acadêmico de Petrogrado e membro da OPOIAZ, produziu uma parte significativa de sua pesquisa sobre o verso russo em Moscou, onde viveu de 1918 até o final de 1920 (depois de retornar das frentes da Primeira Guerra Mundial), e os apresentou nos encontros no CLM.<sup>33</sup> Os trabalhos de Tomachévski junto à OPOIAZ pertencem ao período seguinte (1922–1927). Seus estudos quantitativos do verso do período moscovita foram publicados numa coletânea individual intitulada *Sobre o verso* (О стихе) somente em 1929, em Lenin-

---

30 JAKOBSON, 1971 [1965], p. 531.

31 GASPAROV, 1974, p. 18 (Esse artigo também está disponível em traduções italiana e inglesa). No original russo: “...элементы звукового уровня в структуре литературного произведения (слоги, ударения, долготы) значительно легче поддавались выделению и подсчету, чем элементы высших уровней (стилистические фигуры, сюжетные мотивы и пр.).”

32 Documentos do CLM, 2/Nº II.10, fol. 61.

33 FLEISHMAN, 1977.

grado. Para agravar o equívoco, a antologia de Todorov inclui somente as seções de *Sobre o verso* que não contêm cálculos, diagramas e nem tabelas.<sup>34</sup>

Essas novas formas de abordagem se baseavam nas descobertas de acadêmicos empírico-positivistas alemães do século XIX no campo da filologia clássica, tais como Moritz Wilhelm Drobisch e Arthur Ludwich, que haviam utilizado dados estatísticos para atribuir e datar os hexâmetros gregos e romanos antigos (a distribuição dos pés dactílicos e espondeicos).<sup>35</sup> Eles também foram diretamente influenciados para as então mais recentes descobertas de Andrei Biéli, que aplicou métodos estatísticos na análise do ritmo do verso silábico-acental russo (a distribuição dos pés dissilábicos com e sem uma sílaba tônica).<sup>36</sup> Contudo, os formalistas de Moscou consideravam as tentativas de seus predecessores inconsistentes e autocontraditórias, já os seus dados, incompletos e aproximados.<sup>37</sup>

Num encontro do CLM, ocorrido em 8 junho de 1919, Tomachévski apresentou a comunicação “Sobre o pentâmetro iâmbico de Púchkin” (О пятистопном ямбе Пушкина). Este estudo foi publicado mais tarde, em 1923, e reimpresso numa versão reduzida em *Sobre o verso*.<sup>38</sup> Nele, Tomachévski compara as características estatísticas do ritmo do pentâmetro iâmbico de Aleksandr Púchkin com o de outros poetas russos e com outros metros europeus de mesmo volume silábico (com o hendecassílabo italiano, com o decassílabo francês, com o pentâmetro iâmbico silábico-acental inglês e alemão). Em particular, isso permitiu a Tomachévski revelar a influência do ritmo do decassílabo francês sobre o pentâmetro iâmbico do Príncipe Piotr Viázemski de 1821-1825 – os anos em que Viázemski, um dos melhores amigos de Púchkin, esteve traduzindo os epigramas de Jean-Baptiste Rousseau.

---

34 Ver: TODOROV, 1965, p. 154-169.

35 Ver: GASPAROV, 1997, p. 234.

36 GASPAROV, 1974, p. 20-21.

37 Ver: PILSHCHIKOV, USTINOV, 2020.

38 TOMACHÉVSKI, 1923a; TOMACHÉVSKI, 1929, p. 138-253.

Neste e em outros estudos do verso dos finais de 1910, Tomachévski também se valeu de um método estatístico de sua autoria. Tal método envolvia a comparação entre indicadores teóricos e empíricos.<sup>39</sup> A frequência teórica de ocorrência de um verso contendo palavras de estrutura acentual particular resulta da frequência dessas palavras nas obras de um dado autor (ou na prosa contemporânea – Tomachévski deixou esta questão em aberto). Para estabelecer as conclusões sobre o ritmo dos versos reais, é necessário “comparar essa ocorrência de tipo teórico com uma de ordem real”.<sup>40</sup> Esse método (mais tarde alterado por acadêmicos, incluindo o proeminente teórico do verso Kiril Taranóvski e o matemático Andrei Kolmogórov – provavelmente o mais destacado matemático soviético do século 20) foi batizado de “O método linguístico-estatístico russo para o estudo do ritmo poético”.<sup>41</sup> Em 1960, Jakobson declarou a abordagem prosódica de Tomachévski “um exemplo do mais extenso e talvez, até recentemente, o mais espetacular vínculo entre linguística, em particular o estudo da linguagem poética, de um lado, e a análise matemática de processos estocásticos, de outro.” Esta abordagem “forneceu pistas surpreendentes para a métrica descritiva, histórica, comparativa e geral sobre uma base científica.”<sup>42</sup>

Menos consagrado é o reconhecimento de Jakobson no seu livro sobre a teoria do verso, *Sobre o verso tcheco: principalmente em comparação com o verso russo* (О чешском стихе: преимущественно в сопоставлении с русским, 1923). O livro foi impresso em Berlim, e em parte das cópias as siglas

---

39 GASPAROV, 1974, p. 21.

40 TOMACHÉVSKI, 1923a, p. 40. No original russo: “сравнить теоретическую встречаемость с действительной.”

41 BAILEY, 1979.

42 JAKOBSON, 1971 [1960], p. 579. Depois de *Sobre o verso* (TOMACHÉVSKI, 1929) e da sexta edição de *Teoria da Literatura* (TOMACHÉVSKI, 1931), Tomachévski abandonou os estudos do verso e de poética (ver: SEEMANN, 1986) e focou na textologia e biografia de Aleksandr Púchkin (“textologia” foi um termo cunhado por ele nos anos de 1920), e também na pesquisa dos interesses de Púchkin pela literatura francesa. Tomachévski escapou dos expurgos antiformalistas, mas seus trabalhos no campo da Literatura Comparada foram oficialmente condenados durante a campanha anticomparatista de 1949. Ele retornou aos estudos do verso somente no final de sua vida (ele faleceu em 1957).

“OPOIAZ – CLM” apareciam como responsáveis pela edição: “Os debates no Círculo Linguístico de Moscou, especialmente as contribuições de O.M. Brik e B.V. Tomachévski sobre o verso russo, pela primeira vez explicitaram nitidamente os problemas do estudo do ritmo para mim”.<sup>43</sup> Nos seus estudos sobre a poesia tcheca, publicados na década de 1930, Jakobson se valeu dos métodos de Tomachévski e os desenvolveu. No artigo dedicado à versificação do poeta romântico tardio Karel Jaromír Erben, Jakobson calculou as frequências de sílabas tônicas nos versos isossilábicos para provar a natureza silábico-acental da poesia de Erben, a qual havia sido negada pelos primeiros estudos do autor. Todavia, o iambo de Erben é menos rigoroso que o iambo dos neoclassicistas tchecos. Para criar uma forma mais flexível de iambo, Erben se inspirou no tcheco antigo e na poesia folclórica. Neste sentido, os iampos de Erben são próximos aos do poeta romântico Karel Hynek Mácha<sup>44</sup> (Jakobson os reuniu sob o conceito comum de “iambo romântico tcheco”).<sup>45</sup>

No seu artigo “Para uma descrição do verso de Mácha”, Jakobson parte de uma análise formal em direção a uma análise semântica.<sup>46</sup> No poema “Maio” (*Máj*, 1836), de Mácha, 89% dos versos são iâmbicos; iambo é o oposto do troqueu – a medida tradicional e mais recorrente na poesia tcheca. Para demonstrar as diferenças rítmicas entre esses metros, Jakobson, apoiando-se nas ideias de Tomachévski, analisou os padrões de alternância entre ictos<sup>47</sup> “fortes” (mais frequentemente tônicos) e “fracos” (menos frequentemente tônicos). No tetrâmetro trocaico de Mácha, uma tendência para uma “dissimi-

43 JAKOBSON, 1923, p.6. No original russo: “Дебаты Московского Лингвистического Кружка, особенно доклады О.М. Брика и Б.В. Томашевского о русском стихе, впервые отчетливо осветили мне проблемы научной ритмики.”

44 Embora as paroxítonas terminadas em “a” não recebam acento gráfico em português, optou-se aqui pelo diacrítico para marcar a duração longa da vogal “a” conforme pronúncia tcheca do nome do poeta. (Nota do tradutor)

45 JAKOBSON, 1935. Essa generalização foi mais tarde contestada pelo acadêmico tcheco Miroslav Červenka (ver a nota 47).

46 JAKOBSON, 1938. (Mais conhecida na tradução inglesa de Peter e Wendy Steiner, publicada em *Selected Writings* de Jakobson: JAKOBSON, 1979).

47 Ictos são as sílabas marcadas em um padrão métrico.

lação progressiva” se revela: o primeiro icto é o mais forte e os ictos pares são mais fracos que os ímpares. No tetrâmetro iâmbico de Mácha, acontece exatamente o oposto: o primeiro icto é o mais fraco e cada um dos ictos seguintes é mais frequentemente tônico que os anteriores.<sup>48</sup> Jakobson oferece uma descrição similar dos iampos e dos troqueus de Mácha de outras extensões métricas. Esse tipo de análise foi mais tarde chamado de análise rítmica “vertical” ou de análise do ritmo “secundário”. O ritmo “secundário” dos metros binários russos foi investigado por Kiril Taranóvski, Mikhail Gasparov, James Bailey, Mikhail Lotman, Maksim Chapir, entre outros.

Desta forma, Jakobson procede rumo a uma análise das funções semânticas dos metros no poema de Mácha. De um lado, um poeta pode usar as mesmas formas métricas em poemas que sejam tematicamente e emocionalmente dissimilares. Por outro lado, numa dada tradição poética, pode haver uma tendência para associar cada metro a uma esfera semântica particular e com um colorido emocional (esse fenômeno foi chamado mais tarde de “auréola semântica [ou halo semântico] de um metro”). Essa ideia remonta à observação de Óssip Brik durante os debates em torno de seu estudo “Sobre o ritmo do verso”, realizados durante o encontro do CLM de 1 de junho de 1919 e presidido por Jakobson (veja adiante). Brik levantou a questão da semântica do metro e demonstrou a conexão entre o pentâmetro trocaico russo e o “tema do seguir o caminho”. Jakobson usou esses exemplos em seu artigo sobre Mácha.<sup>49</sup> Um amplo conjunto de investigações nesta área foi subseqüentemente empreendido por Kiril Taranóvski (normalmente considerado o iniciador deste tópico de pesquisa), Mihhail Lotman, Mikhail Gasparov e Michael Wachtel.

Boris Iarkhó foi além de Tomachévski e Jakobson: ele estava convencido da possibilidade de uma quantificação total

48 No iambo tetrâmetro de Erben, porém, o último icto não é o mais forte. Essa é uma das razões da ressalva de Červenka contra a afirmação de Jakobson de que os versos de Mácha e de Erben eram do mesmo tipo (ČERVENKA, 1973, p. 84-85; cf. ČERVENKA, 1981, p. 266-269 e 271-278, notas 6-7).

49 Ver: CHAPIR, 1991; PILSHCHIKOV, 2017b: 169.

da poética.<sup>50</sup> Além da abordagem probabilístico-estatística do verso (em particular, ele pesquisou poesia latina medieval, opondo seus métodos estatísticos aos de Meyer aus Speyer), Iarkhó ampliou o uso de métodos quantitativos para todos os domínios da forma artística – som, gramática e sentido. Seu *Metodologia de estudos literários exatos* e seus estudos de gêneros dramáticos em perspectivas sincrônicas e diacrônicas são de primeira importância. Esses trabalhos foram concluídos entre o final dos anos de 1920 e o final de 1930 – os mais importantes foram escritos no exílio em Omsk entre 1935 e 1938 – e publicados muito mais tarde, entre 1997 e 2006.<sup>51</sup>

Iarkhó especificou as características da tragédia e da comédia utilizando para tal parâmetros formais e quantitativos como o número completo de personagens (*dramatis personae*); o número de personagens que falam em cada cena e o desvio-padrão do número médio de personagens que falam em todas as cenas; o número de cenas na peça (a medida de mobilidade da ação); o comprimento médio dos comentários dos personagens que falam e a porcentagem de versos divididos entre os comentários diferentes (as medidas de mobilidade e de coerência do diálogo); e similares. A proporção desses elementos em peças diferentes diverge. A história de um gênero pode ser descrita como uma evolução de suas características e grupos de características. As diferenças entre tendências literárias podem ser descritas como a diferença nas proporções de características particulares e de grupos de características. Os cálculos de Iarkhó possibilitaram-lhe demonstrar que a história da tragédia de cinco atos em verso pode ser dividida em 4 períodos (clássico antigo, clássico tardio, romântico antigo e

50 GASPAROV, 1969 (esse artigo também está disponível em traduções para o inglês e para o francês); MARGOLIN, 1979.

51 Depois da supressão do Formalismo em 1930, Iarkhó encontrou refúgio temporário em traduções poéticas antes de se convencer do caso falsificado dos “Lexicógrafos alemães”. Ele foi condenado à prisão em Moscou e exilado em Omsk, na Sibéria, enquanto seu colega e oponente de longa data Gustav Chpet, também um ex-membro do CLM, depois de ser exilado em Tomsk (também na Sibéria), foi assassinado a tiros em 1937. Em 1940, Iarkhó foi autorizado a ir para Kursk, na parte europeia da Rússia, onde se tornou professor no instituto pedagógico local. Depois da invasão alemã, em 1941, ele foi levado para Sarápul na Udmúrtia, onde morreu de tuberculose miliar em 1942. Veja um esboço biográfico conciso, porém abrangente, de Maksim Chapur e Marína Akíмова em IARKHÓ, 2006, p. vii-xxxii.



romântico tardio) e que é possível determinar os limites entre esses períodos.<sup>52</sup> Enquanto isso, quando Iarkhó comparou dois gêneros que coexistem num dado período de tempo (Iarkhó focou as tragédias e comédias de Pierre Corneille), ele pôde estabelecer com precisão as diferenças entre ambos. Iarkhó estabeleceu as características quantificáveis que distinguem um gênero de outro, calculou as proporções de suas combinações em vários textos e localizou gêneros intermediários (tragicomédias) nas escalas entre uma tragédia prototípica e uma comédia prototípica.<sup>53</sup>

De acordo com Iarkhó, há três domínios de formas poéticas:

Fônica (formas sonoras: ritmo e eufonia);

Estilística (formas de linguagem, incluindo formas gramaticais e retóricas);

Eidologia, ou iconologia, ou poética *stricto sensu* (formas conceituais e emocionais, assim como imagens, motivos e enredos).

O quarto domínio da forma, a composição, é de natureza combinatória e descreve a inter-relação entre os níveis ou entre seus elementos.<sup>54</sup>

Iarkhó apresentou exemplos de estudos estatísticos para todos os domínios anteriormente mencionados. O mais impressionante talvez seja sua abordagem da eidologia – um exemplo é a análise estatístico-comparativa da concepção ideológica de *La chanson de Roland*. Iarkhó resolveu uma disputa entre duas teorias predominantes sobre a *Chanson* (a antiga, que defendia que a *Chanson* foi composta em ambiente militar, e a mais recente, que advogava a favor de uma atmosfera clerical). Iarkhó confirmou a teoria mais antiga com dados estatísticos, mostrando que os tópicos cristãos ocupavam muito menos espaço em *La chanson de Roland* do que em uma obra clerical de mesmo enredo (*Rolandslied*, de Konrad der Pfaffe) e, portanto, a ideologia da versão original era secular e cavaleiresca.<sup>55</sup>

52 IARKHÓ, 1997; republicado em IARKHÓ, 2006, p. 550-607. Tradução inglesa: IARKHÓ, 2019.

53 IARKHÓ, 1999/2000; republicado em IARKHÓ, 2006, p. 403-449.

54 IARKHÓ, 1927. Tradução inglesa: IARKHÓ, 2016.

55 Ver: GASPAROV, 1969, p. 508-509.

Iarkhó estava claramente inspirado na aplicação da estatística na biologia. Ele escreveu, referindo-se a Wilhelm Johannsen, um eminente botânico dinamarquês que desenvolveu métodos de bioestatística para o estudo da variabilidade genética:

Embora a biologia não possa ser considerada uma “ciência exata” na mesma medida que as ciências que se baseiam na matemática são, ela, assim como o estudo da literatura, possui um alto nível de precisão e de demonstrabilidade, nível que [...] é uma meta desejável e alcançável [...] para nós. Portanto, se eu falo a respeito de um “*estudo exato da literatura*”, eu quero dizer com isso o mesmo que Johannsen, que intitulou seu livro de *Elementos de estudos exatos sobre hereditariedade [Elemente der exakten Erblchkeitslehre]*.<sup>56</sup>

René Wellek descreveu os membros da OPOIAZ como “positivistas com um ideal de pesquisa literário-científico”.<sup>57</sup> Essa característica parece mais uma descrição de Iarkhó do que dos formalistas de Petrogrado, embora alguns de seus primeiros pronunciamentos sobre as leis sonoras da linguagem poética (por exemplo, as de Lev Jakubínski) pareçam de fato positivistas.

Podemos então incluir Iarkhó na escola formalista? Embora a resposta de Eikhenbaum fosse “não”, o próprio Iarkhó diria que “sim”. Numa carta a Víktor Jirmúnski de 8 de novembro de 1919, Iarkhó inequivocamente se autodeclarou “um advogado do ‘Método Formal’ e um ‘Formalista’”.<sup>58</sup> Ele descreveu os princípios básicos da análise literária que devem preceder quaisquer operações estatísticas em um artigo intitulado

56 IARKHÓ, 2006, p.29-30. No original russo: “...хотя и нельзя назвать биологические дисциплины такими же «точными науками», как математические, но по сравнению с литературоведением они обладают такой степенью точности и доказательности, которая [...] является для нас заманчивой и [...] достижимой целью. Поэтому, если я говорю о «точном литературоведении», то лишь в том смысле, в каком Иогансен озаглавил свою книгу: «Введение в точное учение о наследственности».» A propósito, é justamente neste livro, publicado em 1909, que Johannsen introduziu o termo gene. É interessante observar que a expressão “gênero como um gene” é encontrada em um dos cadernos de Lúri Tyniánov (TÓDDES, TCHUDAKÓV, TCHUDAKÓVA, 1977, p. 511).

57 WELLEK, 1961, p. 106.

58 IARKHÓ, 2006, p. xxvi ftn. 34.

“Fundamentos elementares da Análise Formal” (Простейшие основания формального анализа, 1927).<sup>59</sup> Além disso, Iarkhó tem sido definido recentemente como um “ultra formalista”.<sup>60</sup> Essa definição tem tanto peso quanto a exclusão categórica de Eikhenbaum.<sup>61</sup>

Ao mesmo tempo, o próprio Iarkhó opôs seu método ao da OPOIAZ enquanto método quantitativo que se opunha ao qualitativo. Essa oposição está posta de maneira mais evidente na discussão sobre o conceito de “dominante”. No decorrer das palestras sobre o Formalismo Russo, que Jakobson apresentou em tcheco na Universidade de Brno em 1935, ele dedicou uma palestra inteira à noção de “dominante” e, mais tarde, publicou-a em inglês,<sup>62</sup> francês e em russo. Jakobson descreve a noção de dominante como “um dos conceitos mais cruciais e produtivos elaborados pela teoria formalista russa”, em seguida dá sua definição do termo: “Dominante pode ser definido como o componente focalizante de uma obra de arte: algo que governa, determina e transforma os componentes remanescentes. É a dominante que garante a integridade da estrutura.”<sup>63</sup>

O conceito de “dominante” (доминанта) foi introduzido por Boris Eikhenbaum e Iúri Tyniánov, que o tomaram emprestado do esteta alemão Broder Christiansen e o reinterpretaram.<sup>64</sup> Eikhenbaum foi o primeiro a usar o termo em *A melódica do verso lírico russo* (Мелодика русского лирического стиха, 1922), com uma referência direta a Christiansen.<sup>65</sup> Para o es-

---

59 Ver nota 55.

60 CARPI, 2006, p. 145.

61 POLILOVA, 2011.

62 In MATĚJKA, POMORSKA, 1971, p. 82-87 (traduzido por Herbert Eagle).

63 Ibidem, p. 82. No original tcheco: “Definuji dominantu jako směrodatnou složku díla, složku, která ovládá, určuje, přetvořuje ostatní složky díla. Právě dominanta zaručuje celistvost struktury” (JAKOBSON, 2005 [1935], p. 87).

64 Ver: ERLICH, 1965, p. 199-200, 212-215; HANSEN-LÖVE, 1978, p. 314-319; STEINER, 1984, p. 104-106; DAVYDOV, 1985; HANSEN-LÖVE, 1986.

65 EIKHENBAUM, 1922a, p. 9. Os formalistas podem ter lido *Philosophie der Kunst* (*Philosophy of Art*), de Christiansen, no original alemão (1909) ou mesmo em tradução russa feita pelo filósofo Georgi Fedótov (1911).

teta, o objeto estético é criado graças à síntese perceptiva de várias impressões sobre a obra. Quatro fatores (*Faktoren*) participam desta síntese: o assunto (*Gegenstand*), a forma (*Form*), o material (*Stoff*) e a técnica (*Methode/Hantierung*).<sup>66</sup> Nem todos são iguais – um deles ou um grupo deles geralmente predomina, *i.e.*, “avança para o primeiro plano e assume a liderança”.<sup>67</sup> Isto é chamado de “*die Dominante*”. De acordo com *O problema da linguagem poética* (Проблема стихотворного языка, 1924), de Tyniánov, todos os fatores envolvidos na criação de uma obra artística são formais e a interação entre eles cria a semântica da poesia. A dominante – também chamada de “fator construtivo” – subordina os outros fatores a si mesma. Contudo, ela não os harmoniza, como Christiansen pensava, mas os “deforma” (*i.e.*, transforma).<sup>68</sup> Desta forma, Tyniánov acabou modificando o par terminológico “fatores//dominante” que já se encontrava em Christiansen.

Contudo, a teoria sobre a noção de “dominante” não era propriedade exclusiva dos formalistas de Petrogrado. Iarkhó também dedicou muitas páginas de seu *Metodologia* a esse conceito. Mas, diferentemente dos estudiosos da OPOIAZ, que interpretaram o conceito numa chave funcionalista e axiológica, Iarkhó, em suas próprias palavras, “reinterpretou o conceito de dominante numa *base quantitativa*”.<sup>69</sup> Para ele, a validade estética de qualquer elemento em qualquer nível da obra artística é determinada não tanto pela sua particularidade estrutural, quanto pela sua particularidade quantitativa. Para ser válido esteticamente, o elemento deve ser percebido como incomum (esta é uma tese compartilhada por todos os formalistas). Em termos quantitativos, “incomum” quer dizer “excepcionalmente frequente” ou “excepcionalmente infrequente”. Com sua admiração pela biologia, Iarkhó também se inspirou nas implicações biológicas do termo *dominante*, cha-

66 CHRISTIANSEN, 1909, p. 241-251; CHRISTIANSEN, 1911, p. 203-211.

67 CHRISTIANSEN, 1909, p. 241; CHRISTIANSEN, 1911, p. 204. No original alemão: “...sich in den Vordergrund schiebt und die Führung übernimmt.”

68 TYNIÁNOV, 1924.

69 IARKHÓ, 2006, p. 107. No original russo: “...перевел вопрос о доминанте на количественную базу.”

mando a atenção para os traços dominantes e recessivos dos gêneros e das obras literárias.

## 4. A poética estrutural e quantitativa

Embora Tomachévski e Iarkhó sejam categorizados aqui como “formalistas quantitativos”, há uma diferença importante entre suas metodologias. Eles calcularam coisas diferentes e de diferentes maneiras.<sup>70</sup> Iarkhó – assim como seus predecessores alemães –, no geral, conta qualquer coisa e procede indutivamente.<sup>71</sup> Ele descobre padrões e anomalias, o detalhamento dessas anomalias acaba por revelar novos padrões e assim por diante. Já Tomachévski procede dedutivamente da teoria do metro e do ritmo, que ele verifica e refina. No final, essas diferenças podem ser reduzidas a dois tipos de empiricismo – o de tipo baconiano (generalizações indutivas baseadas em observação imparcial de experiência sensória) vs o cartesiano (dedução de hipóteses a partir de princípios primários, com verificação subsequente e/ou refinamento). Essa também é uma das principais diferenças entre o positivismo do século XIX e o pós-positivismo do século XX.<sup>72</sup> Visto por este ângulo, Tomachévski está mais próximo de formalistas “qualitativos” como Jirmúnski do que de Iarkhó.<sup>73</sup> Ao contrário dos artigos exploratórios de Tomachévski, seu tratado sobre a prosódia russa e a seção de seu compêndio de poética dedicado à métrica comparativa não contém cálculos.<sup>74</sup>

70 Como indicado por Mihhail Lotman em e-mail de 19 de junho de 2018 ao autor deste artigo. A oposição a seguir entre o empirismo baconiano e o cartesiano (aplicados a Iarkhó e a Tomachévski) pertence a Lotman.

71 Embora “dedutivamente em um nível diferente”, como Galin Tihanov escreveu em e-mail de 30 de junho de 2019 ao autor deste artigo: “no sentido de aceitar, antes de iniciar sua análise quantitativa, as premissas advindas de conteúdos, de ideias e de ideologia”.

72 Como enfatizado por Peter Steiner em uma comunicação pessoal ao autor deste ensaio em 5 de agosto de 2019.

73 Um fato revelador é que em seu livro *Rima, sua história e teoria* (1923), Jirmúnski usou muito as estatísticas para substanciar suas declarações, mas não as publicou (ver: JIRMÚNSKI, 1923, p. 308-310; cf.: GASPAROV, 1974, p. 32).

74 TOMACHÉVSKI, 1923b; TOMACHÉVSKI, 1925, p. 72-132.

Iarkhó também insistiu na necessidade de uma análise qualitativa (“morfológica”) que poderia tanto preceder como suceder à análise quantitativa. Na verdade, a pré-condição para a aplicação da estatística é que haja uma análise filológica acurada da estrutura textual. Por um lado, as únicas características de um texto adequadas à interpretação crítica são aquelas obtidas a partir do resultado de um exame estatístico objetivo. Por outro lado, nas palavras do próprio Iarkhó, “nenhuma característica estatística pode ser introduzida sem uma análise morfológica, isto é, sem o exame dos fenômenos literários reais que ela reflete”.<sup>75</sup>

A teoria formalista do verso não é puramente quantitativa – ela combina abordagens quantitativas e qualitativas. Várias ideias inovadoras foram formuladas inicialmente por Óssip Brik, cujo papel como inventor pode ser comparado ao de Ch-klóvski.<sup>76</sup> Mencionarei neste ponto apenas duas ideias de Brik que têm influência formativa sobre o desenvolvimento da teoria formalista do verso.<sup>77</sup>

No encontro do CLM, ocorrido em 1 de junho de 1919, Brik apresentou um estudo intitulado “Sobre o ritmo do verso” e discutiu esta mesma questão em uma reunião da OPOIAZ de 1920, com uma comunicação intitulada “Sobre as figuras rítmico-sintáticas”.<sup>78</sup> Na sequência, ele começou (mas nunca concluiu) sua monografia *Ritmo e sintaxe* (Ритм и синтаксис), da qual foram retirados alguns excertos para serem publicados na revista *Nova Frente de Esquerda das Artes* (Новый Леф, 1927), depois da dissolução da OPOIAZ e do CLM.<sup>79</sup> Estes estudos inovadores de Brik despertaram questões de como o metro e o ritmo estão ligados ao vocabulário, à gramática e à

75 IARKHÓ, 2006, p. 7. No original russo: “...ни одна статистическая величина не вводится без морфологического анализа, т.е. без проверки того, какие реальные литературные явления она отражает.”

76 JAKOBSON, 1964.

77 Para maiores detalhes, ver: PILSHCHIKOV, 2011, p. 100-101; PILSHCHIKOV, 2015, p. 333-334.

78 Ver: PILSHCHIKOV, 2017b.

79 BRIK, 1927. Várias seções foram reimpressas em tradução inglesa em MATĚJKA, POMORSKA, 1971, p. 117-125.

sintaxe. Um aspecto desse problema – qual seja: a entonação como uma inter-relação entre segmentos sintáticos e poéticos – foi criteriosamente investigado no livro de Eikhenbaum, *A melódica do verso lírico russo* (1922), que, à feição de fonte de inspiração, começa com uma referência explícita à comunicação que Brik apresentou à reunião da OPOIAZ em 1920.<sup>80</sup> Eis como Eikhenbaum descreveu o novo domínio dos estudos do verso:

A frase poética não é um fenômeno sintático em geral, mas um fenômeno rítmico-sintático. [...] A sintaxe, que se atualiza na [entonação], está articulada, no verso, não em divisões semânticas, mas em divisões rítmicas: às vezes [o segmento sintático] coincide com o rítmico (um verso = uma frase), mas, às vezes, ela os ultrapassa (*enjambement*).<sup>81</sup>

Partindo da dicotomia entre ritmo e metro, conforme proposta por Andrei Biéli,<sup>82</sup> Tomachévski e Jirmúnski desenvolveram o conceito de “impulso rítmico” apresentado por Brik. Eis o que escreve Tomachévski em seu tratado sobre a prosódia russa, *Versificação russa: Métrica* (Русское стихосложение: Метрика):

Quando o poeta inicialmente concebe um poema, ele adota um esquema métrico que ele sente como um certo tipo de desenho rítmico-melódico, dentro do qual as palavras são “inseridas”. Encarnando-se na palavra, o impulso rítmico encontra expressão no ritmo concreto de versos particulares. [...] O ouvinte percebe o ritmo na ordem inversa. Primeiro ele é confrontado com o ritmo concreto do verso. Em seguida, sob a impressão da repetição da linha rítmica, devido à sua percepção da série dos versos, o ouvinte capta o impulso rítmico [...]. Em um grau ainda mais elevado de abstração da estrutura rítmica, ele descobre também o esquema métrico que é revelado pela escanção.<sup>83</sup>

80 EIKHENBAUM, 1922a, p. 5-6 ftn. 1. See HANSEN-LÖVE, 1978, p.310-314.

81 EIKHENBAUM, 1922a, p. 6. No original russo: “Стихотворная фраза есть явление несинтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое. [...] Синтаксис, реализующий [интонацию], членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка = фразе), то преодолевая их (*enjambement*).”

82 BELYI, 1910, p. 396.

83 TOMACHÉVSKI, 1923b, p. 83. No original russo: “Поэт, замышляя стихотворение,

O conceito de *impulso rítmico* descreve uma norma estocástica, não determinística:<sup>84</sup> ela se manifesta na estatística das formas rítmicas.<sup>85</sup> Neste ponto, as abordagens qualitativas e quantitativas tornam a se encontrar.

Formalismo “quantitativo” pode também ser definido como um “formalismo orientado a dados”.<sup>86</sup> Sua principal realização foi a criação de uma teoria estatístico-estocástica e de uma poética quantitativa. Mas, contrariamente ao formalismo “qualitativo”, o impulso básico dos “quantitativistas” era metodológico e não teórico. Hoje tendemos a concordar com os “insights” de Tyniánov, mas preferimos usar os métodos de Tomachévski e de Iarkhó para obter resultados novos. Os avanços mais recentes dos métodos computacionais, formais e quantitativos na análise de textos literários têm despertado interesse na quantificação dos estudos literários. Com o advento das tecnologias da informação e da comunicação, e também das Humanidades Digitais, como o aprendizado de máquina e as redes neurais artificiais, alguns dos projetos de viés estatístico que pareciam abrangentes demais e demasiadamente trabalhosos oitenta ou mesmo vinte anos atrás – como o programa de Iarkhó para o estudo estatístico sincrônico-diacrônico de todos os níveis e aspectos dos textos literários – hoje se mostram totalmente ao nosso alcance. Iarkhó chamou este tipo de abordagem de “trabalho de formiga”, *i.e.*, um tipo de trabalho que requer os esforços coordenados de muitos participantes.<sup>87</sup> Dez anos após a morte de Iarkhó, seu

---

задается метрической схемой, которую он ощущает в качестве некоторого ритмико-мелодического рисунка, в пределах которого «укладываются» слова. Воплощаясь в слове, ритмический импульс находит выражение в конкретном ритме отдельных стихов. [...] Слушатель воспринимает ритм в обратном порядке. Сперва ему представляется конкретный ритм стиха. Затем, под впечатлением повтора ритмической линии, в результате восприятия серии стихов, слушатель улавливает ритмический импульс [...] Еще более абстрагируя ритмический строй, он обнаруживает обнажаемую скандовкой метрическую схему.” Cf.: JIRMÚNSKI, 1925, p. 67, 71.

84 ČERVENKA, 1984, p.30.

85 Ver: PILSHCHIKOV, 2017a, p.16; PILSHCHIKOV, 2019, p.66-68.

86 FISCHER, AKIMOVA, OREKHOV, 2019.

87 IARKHÓ, 2006, p.554. No original russo: «муравьиная» работа.



irmão Grigori tentou publicar obras do irmão, tendo se deparado com a seguinte objeção: por que o povo soviético deveria fazer aquela quantidade imensa de cálculos se ainda não se sabia quão úteis eles poderiam ser para a economia do povo? Hoje essas objeções não têm mais razão de ser, isso porque muito deste trabalho pode ser feito por um computador e porque o trabalho demandaria muito menos tempo – atualmente este tipo de operação pode ser feito dezenas, centenas ou até milhares de vezes mais rápido. É justamente neste ponto que o novo formalismo “computacional” de Moretti vem auxiliar o “velho” formalismo literário quantitativo.

As metodologias de Moretti e de Iarkhó são tipologicamente similares em algumas de suas características; sirvam de exemplo os interesses de ambos pelas analogias entre a literatura e a biologia. Entretanto, até bem recentemente, as chamadas “humanidades digitais” ainda não estavam familiarizadas com “os estudos literários exatos” de Iarkhó. Primeiro porque até 2006 sua *Metodologia* só era conhecida por meio do relato de Mikhail Gasparov em seu artigo pioneiro de 1969,<sup>88</sup> estudo no qual foram incluídos alguns poucos exemplos de cálculos específicos. Também porque as obras de Iarkhó sobre o gênero dramático foram publicadas demasiadamente tarde (1997-2000).<sup>89</sup> Em segundo lugar, isso também se deve à ausência de traduções de Iarkhó para outros idiomas, um número muito reduzido de pesquisadores tinham conhecimento das obras dele até recentemente (*rossica non leguntur*). Trinta anos se passaram entre a primeira e a segunda tradução de Iarkhó para o inglês, e mesmo em alguns poucos excertos e análises de seus trabalhos que saíram em inglês, o que se prioriza são seus métodos de análise “morfológica” (estrutural), em vez de uma suma de seus métodos quantitativos para estudar literatura.<sup>90</sup> Somente em 2019, o *JLT: Journal of Literary Theory* publicou uma tradução do *A Distribuição da fala na tragédia*

---

88 Como na nota 51 acima.

89 Como nas notas 53 e 54 acima.

90 Ver: IARKHÓ, 1977; MARGOLIN, 1979; IARKHÓ, 2016.

*de 5 atos* (Распределение речи в пятиактной трагедии).<sup>91</sup> Outro trabalho já mencionado – *Comédias e tragédias de Corneille* (Комедии и трагедии Корнеля) que leva o subtítulo de *Um estudo sobre a teoria dos gêneros* (Этюд по теории жанра), – ainda aguarda seu tradutor.<sup>92</sup>

Na *Metodologia*, de Iarkhó, os resultados desses estudos são utilizados por meio de alguns poucos exemplos entre centenas de outros. De interesse especial é a seção em que ele demonstra como o estudo da literatura pode se beneficiar das aplicações de métodos estatísticos básicos (construir uma amostra, calcular o intervalo de variação, a média, o modo, a média aritmética, o desvio-padrão, etc.) e como as interpretações significativas desses dados podem ser contribuintes, *i.e.*, como esses dados explicam as particularidades da estrutura literária ou da evolução literária.<sup>93</sup> Esta é uma das razões pelas quais a tradução desta obra – ou ao menos de seus fragmentos mais instrutivos – para outras línguas é importante. Iarkhó não considerava sua pesquisa um trabalho concluído, mas apenas o começo de uma tarefa muito mais ampla, o esboço para investigações futuras: “Nós apontamos a técnica, o caminho está liberado para os mais afortunados que nós”.<sup>94</sup>

## Referências bibliográficas

ALLISON, Sarah; HEUSER, Ryan; JOCKERS, Matthew; MORETTI, Franco; WITMORE, Michael. *Quantitative Formalism: an Experiment*. Stanford Literary Lab. Pamphlet 1, 2011. Disponível em: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>

---

91 Ver nota 53.

92 Ver nota 54. Deve ser lembrado aqui que *Quantitative Formalism de Jockers, Moretti e seus coautores*, é também dedicado ao problema de como fazer distinção entre gêneros se valendo de características quantitativas.

93 IARKHÓ, 2006, p. 117-206.

94 IARKHÓ, 2006, p. 605. No original russo: “Техника работы нами показана, и путь открыт для более счастливых.”

- BAILEY, James. "The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article." *Slavic and East European Journal*, 23.2, 1979, p. 251–261.
- BIÉLI, Andrei. *Simvolizm: Kniga statei*. Moscou: Musaget, 1910.
- BRIK, Óssip. "Ritm i sintaksis" *Novyi Lef*, Nº 3: 15–20; Nº 4: 23–29; Nº 5: 32–37; Nº 6, 1927, p. 33–39.
- CARPI, Guido. "Per una scienza esatta della letteratura: Jarcho e la sua metodologia." *Russica Romana*, XIV, 2006, p. 145–151.
- ČERVENKA, Miroslav. "Ritmícheskii impuls tchechkogo stikha" In: JAKOBSON, Roman; VAN SCHOONEVELD, C.H.; WORTH, Dean S. (eds.) *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, Paris: Mouton, 1973, p. 79–90.
- ČERVENKA, Miroslav. "Der versologische Band von Jakobsons 'Selected Writings' (Bemerkungen eines Bohemisten)". Übersetzt von Christa Hansen-Löve. *Wiener Slawistischer Almanach* 7, 1981, p. 259–275.
- ČERVENKA, Miroslav. "Rhythmical Impulse: Notes and Commentaries." *Wiener Slawistischer Almanach* 14, 1984, p. 23–53.
- CHAPIR, Maksim. "Semantícheskii oreol metra": termin i poniatie (Istoriko-stikhovedtcheskaia retrospektsiia)". *Literatúrnoe obozrenie*, 1991, Nº 12, p. 36–40.
- CHAPIR, Maksim. "Moskovskii lingvistícheskii kruiok" In: NIKOLIÚKIN, Aleksandr (ed.). *Literatúrnaia entsiklopediia terminov i poniatii*. Moscou: Intelvak, 2001, p. 591–594.
- CHKLÓVSKI, Víktor. "Izutchenie teôrii poetícheskogo iazyka" *Jizn Iskusstva* 273, 1919, p. 2.
- CHRISTIANSEN, Broder. *Philosophie der Kunst*. Hanau: Clauss und Feddersen, 1909.
- CHRISTIANSEN, Broder. *Filosôfia iskusstva*. Trad. por Geórgi Fedótov, ed. por Evgéni Anítchkov. São Petersburgo: Chipóvnik, 1911.
- CHÚBIN, Vladimir. *Iurii Tynianov: Biobibliografícheskaia khronika (1894 1943)*. São Petersburgo: Ársis, 1994.
- DAVYDOV, Sergei. "From 'Dominant' to 'Semantic Gesture': A Link between Russian Formalism and Czech Structuralism."

In: JACKSON, Robert L., RUDY, Stephen (ed.) *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich.* (Yale Russian and East European Publications 6). New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985, p. 96–113.

DEPRETTO, Catherine. "La question du formalisme moscovite." *Revue des études slaves* 79.1/2, 2008, p. 87–101.

DEPRETTO, Catherine. "Formalisme et poétique. Boris Tomaševskij, le formaliste oublié." *Communications* 103, 2018, p. 107–118.

DMÍTRIEV, Aleksandr. "Kak sdelana "formalno-filosofskaia chkola" (ili potchemu ne sostoialsia moskovskii formalizm?) " In: KÓLEROV, Modést A.; PLÓTNIKOV, Nikolai S. (ed.) *Issledovaniia po istorii russkoi mysli. Ejegodnik za 2006 2007 god (8)*. Moscou: Modést Kólerov, 2009, p. 71–96.

Documentos do CLM – Otdel lingvistitsheskogo istotchnikovedieniia i istorii rússkogo literatúrno go iazyka Instituta rússkogo iazyka im. V. V. Vinogradova Rossiiskoi akademii nauk, fond 20.

EIKHENBAUM, Boris. *Melodika rússkogo liritcheskogo stukha (Sborníki po teórii poetitsheskogo iazyka s.n)*. Petersburgo: OPOIAZ, 1922a.

EIKHENBAUM, Boris. *Molodói Tolstói*. Petersburgo, Berlim: Izdatel'stvo Z.I. Grjébina, 1922b.

EIKHENBAUM, Boris. "Teóriia 'formalnogo metoda". In: *Literatura: Teóriia. Kritika. Polemika*. Leningrado: Priboi, 1927 [1925], p. 116–148.

ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*. The Hague: Mouton, 1955; Segunda edição revisada: 1965.

FISCHER, Frank; AKIMOVA, Marina; OREKHOV, Boris. "Data-Driven Formalism." *Journal of Literary Theory* 13.1, 2019, p. 1–12.

FLEISHMAN, Lazar'. "Tomachévsckii i Moskovskii lingvistitsheskii krujuk". *Utchionye zapiski Tartuskogo gosudárstvennogo universiteta 422 (Trudy po znakóvym sistemam IX)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1977, p. 113–132.

GASPAROV, Mikhail. "Rabôty B. I. Iarkho po teôrii literatûry". *Utchionye zapiski Tartuskogo gosudárstvennogo universiteta 236 (Trudy po znakôvym sistemam IV)*. Tartu: Universidade de Tartu, 1969, p. 504–514. [Uma versão revisada em: GASPAROV, Mikhail. *Izbrannye trudy. T. 2: O stikhakh..* Moscou: Iazykí rússkoi kul'tûry, 1997, p. 468–484.]

GASPAROV, Mikhail. "Kvantitatívnyye métoody v rússkom stikhovedênii: itogi i perspektivy". In: *Sovremennyi rússkii stikh: Métrika i ritmika*. Moscou: Nauka, 1974, p. 18–38.

GASPAROV, Mikhail. "Bielyi-stikhoved i Bielyi-stikhotvorets". In: LESNÉVSKI, Stanisláv; MIKHÁILOV, Aleksandr (ed.). *Andrei Bielyi: Problemy tvôrtchestva*. Moscou: Sovétski pisátel', 1988, pp. 444–460.

GASPAROV, Mikhail. *Izbrannye trudy. T. 3: O stikke*. Moscou: Iazykí rússkoi kul'tûri, 1997, p. 234–258: "Rússkii gueksametr i inye natsionalnye formy gueksametra".

HANSEN-LÖVE, Aage A. *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

HANSEN-LÖVE, Aage A. "Dominanta" *Russian Literature* 19.1 (1986), p. 15–25.

IARKHÓ, Boris. "Proteichie osnovániia formalnogo analiza" In: *Ars poetica I*. Moscou: Izdánie GAKhN, 1927, p. 7–28.

IARKHÓ, Boris. "Methodology for a Precise Science of Literature: (Outline)." Trans. by L.M. O'Toole. In: *Russian Poetics in Translation. Vol. 4: Formalist Theory*. Colchester, Oxford: Holdan, 1977, p. 52–70.

IARKHÓ, Boris. "Raspredelenie retchi v piatiaktnoi traguédii (K voprôsu o klassitsizme i romantizme)" Ed. por Marina Akimova. Prefácio de Maksim Shapir. *Philologica* 4, 1997, p. 201–287.

IARKHÓ, Boris. "Komédii i traguédii Kornelia (Etiud po teôrii janra)." Ed. por Marina Akimova. *Philologica* 6, 1999/2000, p. 143–319.

IARKHÓ, Boris. *Metodolôguia tôtchnogo literaturovedênii: Izbrannyye trudy po teôrii literatûry*. Ed. por Marina Akimova,

Igor Pilshchikov, e Maksim Chapir (editor geral). Moscou: Iazykí slaviánskikh kul'túr, 2006.

IARKHÓ, Boris. "The Elementary Foundations of Formal Analysis." Trans. by Michael Lavery and Igor Pilshchikov. *Studia Metrica et Poetica* 3.2, 2016, p. 151–174.

IARKHÓ, Boris. "Speech Distribution in Five-Act Tragedies (A Question of Classicism and Romanticism)." Trans. by Craig Saunders. *Journal of Literary Theory* 13.1, 2019, p. 13–76.

JAKOBSON, Roman. *Noveichaia rússkaia poeziia. Nabrôsok pérvyi*. Praga: Politika, 1921.

JAKOBSON, Roman. *O tchechskom stikhe: preimuschestvenno v sopostavlenii s rússkim (Sborníki po teórii poetičeskogo iazyka 5)*. Moscou, Berlim: OPOIAZ – MLK, 1923.

JAKOBSON, Roman. "Poznámky k dílu Erbenovu: II. O verši." *Slovo a slovesnost* 1.4, 1935, p. 218–229.

JAKOBSON, Roman. "K popisu Máchova verše." In: Jan Mukařovský (ed.) *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: Fr. Borový, 1938, p. 207–278.

JAKOBSON, Roman. "Postscript." In: BRIK, Osip. *Two Essays on Poetic Language (Michigan Slavic Materials 5)*. Ann Arbor, 1964, p. 77–81. [Republicado sob o título "Osip Maksimovič Brik". In: JAKOBSON, Roman. *Selected Writings*. Vol. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*. The Hague, Paris, New York: Mouton, 1979, p. 557–559.]

JAKOBSON, Roman. "Linguistics and Communication Theory". In: *Selected Writings*. Vol. II: *Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971 [1960], p. 570–579 [1960].

JAKOBSON, Roman. "An Example of Migratory Terms and Institutional Models (On the Fiftieth Anniversary of the Moscow Linguistic Circle)" In: *Selected Writings*. Vol. II: *Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971 [1965], p. 527–538: .

JAKOBSON, Roman. "Toward a Description of Mácha's Verse". In: *Selected Writings*. Vol. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*. The Hague, Paris, New York: Mouton, 1979 [1938], p. 433–485. Trans. by Peter and Wendy Steiner.

JAKOBSON, Roman. "Moskôvskii lingvisticheskiï krujok" Ed. com introdução e notas por Maksim Chapir. *Philologica* 3, 1996, p. 361–380.

JAKOBSON, Roman. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská. Brno 1935*. Ed. Tomáš Glanc. Praha: Academia, 2005.

JIRMÚNSKI, Víktor. *Rifma, eio istôria i teória (Voprôsy poetiki III)*. Petersburgo: Academia, 1923.

JIRMÚNSKI, Víktor. *Vvedenie v metriku : Teória stikha (Voprôsy poetiki VI)*. Leningrado: Academia, 1925.

KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris. "Introducing Historical Poetics: History, Experience, Form." In: KLIGER, Ilya; MASLOV, Boris (ed.) *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Bronx, N.Y.: Fordham University Press, 2016, p. 1–36.

KRUSÁNOV, Andrei. *Rússkii avangard: 1907 1932 (Istorítcheskii obzor)*. T. 2: *Futuristicheskaia revoliutsiia (1917 1921)*. Kn. 1. Moscou: Nóvoe literatúrnoe obozrénie, 2003.

LEVCHENKO, Jan; PILSHCHIKOV, Igor. "Vmêsto preislôvia" In: LEVCHENKO, Jan; PILSHCHIKOV, Igor (ed.). *Epôkha "ostranêniia": Rússkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. Moscou: Nóvoe literatúrnoe obozrénie, 2017, p. 5–10.

MARGOLIN, Uri. "B.I. Yarkho's Programme for a Scientifically Valid Study of Literature." *Essays in Poetics* 4.2, 1979, p. 1–36.

MATĚJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor']. "Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane moderne." Trad. e introduzione di Cinzia Cadamagnani. *Enthymema* V, 2011, p. 70–102. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1751>

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor']. "Nasledie russkoi formalnoi chkoly i sovremennaia filolôgiia". *Antropolôguia kul'tury* 5, 2015, p. 319-350.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor']. "The Inner Form of the Word' in Russian Formalist Theory." In: Michał Mrugalski,

Schamma Schahadat (eds.) *Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 92)*. Leipzig, Wien: Biblion Media, 2017a, p. 37–64.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'. "Заседание Московского лингвистического кружка 1 июня 1919 г. и зарождение стиховедческих концепций О. Брика, Б. Томашевского и Р. Якобсона." *Revue des études slaves* 88.1/2 (2017b): 151–175.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'. "Franko Moretti i nôvyi kvantitativnyi formalizm". *Nôvoe literatúrnoe obozrenie* 150, 2018, p. 39-45.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'. "Rhythmical Ambiguity: Verbal Forms and Verse Forms," *Studia Metrica et Poetica* 6.2 (2019): 53–73.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'; USTINOV, Andrei. "Debiut Víktora Chklovskogo v Moskôvskom Lingvistitcheskome Krujke: Ot "istorii romána" k "razvertyvániuu siujeta". *Literatúrnyi fakt* 9, 2018<sup>a</sup>, p. 314-334.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'; USTINOV, Andrei "Viktor Chklovskii v OPOIAZe i Mosôvskom Lingvistitchêskom Krujke (1919–1921 gg.)" *Wiener Slavistisches Jahrbuch. Neue Folge* 6, 2018b, p. 176–206.

PILSHCHIKOV, Igor [PIL'ŠČIKOV, Igor'; USTINOV, Andrei. "Moskôvskii Lingvistitcheskii Krujok i stanovlénie rússkogo stikhovedénia (1919 1920)." *Stanford Slavic Studies*, vol. 50, 2020, no prelo.

POLILOVA, Vera. "Polémika vokrug sbornikov "khudôjestvennaia fôrma" i "Ars poetica": B. I. Iarkho i Opoiaz" *Studia slavica: Sbornik nautchnykh trúdiv molodykh filôlogov X*. Tallinn: Instituto de Línguas e Culturas Eslavas da Universidade de Tallinn, 2011, p. 153–170.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008.

SEEMANN, Klaus Dieter. "Boris Tomaševskij's *Theory of Literature*." *Russian Literature* 20.2, 1986, p. 143–158.



STEINER, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca, N.Y., and London: Cornell University Press, 1984.

TIHANOV, Galin. "Russian Formalism." In: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 2012, p. 1239–1242.

TIHANOV, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

TÓDDES, Evgéni; TCHUDAKÓV, Aleksandr; TCHUDAKÓVA, Mariétta. "Kommentárii" In: TYNIÁNOV, Iúri. *Poétika. Istóriia literatúry. Kino*. Moscou: Naúka, 1977, p. 397–572.

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris: Seuil, 1965.

TOMACHÉVSKI, Boris. "Piatistópnyi iamb Púchkina" In: Víktor Chklóvski (ed.) *Otcherki po poétike Púchkina*. Berlim: Epókha, 1923a, p. 7–143.

TOMACHÉVSKI, Boris. *Rússkoe stikhoslojénie: Métrika (Voprósy poétiki II)*. Petrogrado/Petersburgo: Academia, 1923b.

TOMACHÉVSKI, Boris. *Teóriia literatúry (Poétika)*. Moscou, Leningrado: Gosudárstvennoe izdátelstvo, 1925. [Segunda edição revisada, 1927. Quinta edição revisada, 1930; Sexta edição, 1931.]

TOMACHÉVSKI, Boris. *O stikhe*. Leningrado: Priboi, 1929.

TROTSKI, Lev. "Formalnaia chkola poezii i markzism". In: *Literatura i revoliutsiia*. Moscou: Krásnaia nov', p. 119–135.

TYNIÁNOV, Iúri. *Probliema stikhotvornogo iazyka (Voprosy poétiki V)*. Leningrado: Academia, 1924.

VESSELÓVSKI, Aleksandr. "Iz vvedeniia v istoritcheskuiu poetiku (Voprosy i otviety)" *Jurnal Ministerstva narodnogo prosvescheniia* 293.5 (1894): Otdél nauk, 21–42.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Peregrine Books, 1949. [Segunda edição revisada New York: Harcourt, Brace and World, 1956; Third edition, 1963.]

WELLEK, René, WARREN, Austin . "The Main Trends of Twentieth-Century Criticism." *The Yale Review* 51.1 (1961): 102–118.

Tradução de Valteir Vaz

Recebido em: 27/07/2020

Aceito em: 25/08/2020

Publicado em setembro de 2020

# *Ostranenie: To Give Back the Sensation of Life*

Alexandra Berlina\*

**Abstract:** The present article studies Shklovsky's idea of emotional and cognitive renewal of the habitual – ostranenie – alongside cognate concepts in psychology and cognitive studies. It redefines ostranenie not as a device (as commonly accepted in literary studies), but as a cognitive/psychological effect, and suggests the term “extratextual ostranenie” to refer to the feeling one has when the usual becomes seemingly strange – and at the same time more rather than less emotionally relevant. As for literary ostranenie, even when it is created through characters who feel alienated or depersonalized, the readers' experience is exactly the opposite experience – emotional reconnection to the world.

**Resumo:** O presente artigo aborda a ideia de renovação cognitiva e emocional do habitual – ostraniénie –, de Viktor Chklóvski, juntamente com conceitos semelhantes advindos da Psicologia e dos Estudos Cognitivos. O artigo redefina ostraniénie não como um procedimento (como normalmente aceito nos estudos literários), mas como um efeito cognitivo/psicológico; também sugere a criação da expressão “ostraniénie extratextual” para se referir ao sentimento que se tem quando o usual se torna aparentemente estranho – e, ao mesmo tempo, mais ao invés de menos relevante emocionalmente. Quanto ao estranhamento (ostraniénie) literário, mesmo quando ele é produzido por meio de personagens que se sentem alienados ou despersonalizados, a experiência do leitor é exatamente o oposto da do personagem – o leitor vive uma reconexão emocional com o mundo.

**Keywords:** Shklovsky's Ostranenie; Comparative Literature; Cognitive Studies

**Palavras-chave:** Ostraniénie; de Chklóvski; Literatura comparada; Estudos cognitivos

## I. Ostranenie: a Cognitive Refresher

\* Postdoc in comparative and Slavic studies, University of Erfurt. PhD in American Studies - University of Duisburg-Essen. Translator & interpreter, Düsseldorf, Germany; [alja.berlina@gmail.com](mailto:alja.berlina@gmail.com)

One hundred years ago, in 1917, a Russian literary scholar – or, rather, first-year-student – named Viktor Shklovsky published a paper entitled “Art as Device.”<sup>1</sup> Though the article is so old and its author was so young, the concept of making things strange that he called *ostranenie* might prove helpful to psychologists and cognitive scientists today. In fact, it is already doing so, but to a much lesser extent than it could, and often without any awareness of Shklovsky’s work. Having first been mainly used in Slavic literary studies, *ostranenie* marched on, enriching the studies of different literatures, of cinema, and, to a lesser degree, of other arts. Its basis in human emotion and cognition makes it especially useful for comparative research, as it can be easily applied across disciplines and cultures. A stronger connection to the cognitive field would make the *ostranenie* even more productive. In the following, I will delineate the concept and propose an approach that could be useful in the study of human cognition and emotion (section 1). After alerting the reader to some terminological pitfalls (2), the article will deal with cognate concepts in psychology and cognitive studies (3).

Shklovsky’s concept began as a psychological one: it was inspired by Lev Tolstoy’s observation, made in the late 19th century, that habitual actions disappear from conscious memory. He cites Tolstoy: “I was dusting in the room; having come full circle, I approached the sofa and could not remember if I had dusted it off or not. I couldn’t because these movements are routine and not conscious, and I felt I never could remember it.”<sup>2</sup> Instead of being glad to have so much head space cleared up for writing, Tolstoy was dismayed at the loss of reality induced by automatism: “if the whole life of many people is lived

---

1 The article was first translated into English as “Art as Technique”; this translation exhibits an array of misunderstandings. Presently, I used the title as translated by Sher (1991) and myself (Berlina 2016).

2 SHKLOVSKY, 2016b, pp. 80.

unconsciously, it is as if this life had never been".<sup>3</sup> Shklovsky proceeds: "Automatization eats up things, clothes, furniture, [your] wife and the fear of war..." To his mind, one of the crucial goals of art is to present things in unusual ways and thus to return them to consciousness, "to give back the sensation of life [...], to make the stone stony."<sup>4</sup>

Another source of the concept was a disagreement with the linguist Potebnya, a debate cognitivist in its nature. Potebnya's ideas actually had much in common with Shklovsky's own, first and foremost the attention toward the reader's mind (a rather novel approach in early 20th century Russia). In the somewhat simplified form in which Shklovsky understood Potebnya, the latter regarded mental economy as the crucial goal of literature, and images as an aid in processing information. As Shklovsky puts it, Potebnya and his followers claim that "imagery is intended to bring together heterogonous acts and objects, explaining the unknown via the known".<sup>5</sup> The vehicle must thus be more familiar than the tenor.

Shklovsky sarcastically comments: "One might wonder how this law applies when Tyutchev compares summer lightning to deaf-mute demons, or when Gogol likens the sky to God's chasuble".<sup>6</sup> He believed that fiction tended to make cognitive processes not easier and quicker, but more complex and prolonged – and thus potentially conscious. To give an example of *ostranenie*, a reference to "the incredible artificial weather that Earthlings sometimes create for other Earthlings when they don't want those other Earthlings to inhabit Earth any more"<sup>7</sup> is more difficult to process than the word "bombing," and much less likely to be skimmed in semi-awareness world.<sup>8</sup> To show that *ostranenie* is not restricted to literary fiction, let me give another example:

---

3 Ibid.

4 Ibid.

5 SHKLOVSKY, 2016b, pp. 73.

6 Ibid.

7 VONNEGUT, 1991, pp. 106.

8 On religion and war made strange by Vonnegut, see: Berlina, 2017.



Randall Munro, <https://xkcd.com/1173>

As these two examples show, *ostranenie* can be found in American science-fiction or in comic strips: the fact that the mechanism works the same way in these texts and in Russian classics cited by Shklovsky – while the objects of *ostranenie* differ culturally – makes it such an interesting concept for comparative review.

It must be said that the idea of deliberately making the habitual seem strange is much older than the concept of *ostranenie*.<sup>9</sup> Aristotle believed that poetic language must be unusual, and the Romantics sought to “lift the veil from the hidden beauty of the world, and make familiar objects be as if they were not familiar”.<sup>10</sup> Less well-known than this Romantic attitude is the fact that scholars and philosophers such as Hume and Schlegel also believed that one of the goals of fiction was “rendering a familiar world from the perspective of an alien observer”.<sup>11</sup> Even before that, natural philosophers tried “to see the banal – for example a fly – as marvelous,” for “only through deliberate self-estrangement could curiosity be inflamed and attention thereby heightened”.<sup>12</sup> Today, the capacity for childlike wonder is a cliché trait of the true scientist.

If all this is so, what was special about Shklovsky's idea? Unlike the Romantics, Shklovsky saw art as a way to reawaken the mind not only to the beauty of the world but also to its horrors. Unlike Brecht, who went on to coin the concept of *Verfremdung* after Shklovsky and perhaps under his influence,<sup>13</sup> he did not believe that feelings should be restricted in order to promote critical thought. Indeed, he saw emotion and cognition as closely connected, prefiguring contemporary research.<sup>14</sup>

Shklovsky was keenly interested in the human mind and used evidence from psychology and neurology in his later work, “formalist” close readings going hand in hand with remarks such as “The human brain is a very strange construction. It knows more than it knows”.<sup>15</sup> The concept of *ostranenie* is his answer to the questions “Why do humans need fiction?” and “What does fiction do to our minds?” If Shklovsky lived today, he might well be termed a cognitivist.

Fifty years after the publication of “Art as Device”, Shklovsky wrote (castigating himself, quite sincerely or not, for insufficient attention to the extratextual implications of *ostranenie*):

Let us look at mankind making its way toward comprehension, let us understand wherefore we change the world, how we comprehend and transform it, let us place art at the head of the human cognitive attack. [...] Thus, let us return *ostranenie* to its functional role.<sup>16</sup>

But what is the functional role of *ostranenie*? To answer this, we need to distinguish between different varieties. Shklovsky never does so explicitly, though he mentions several kinds. Jurij Striedter points out that *ostranenie* has two opposing functions: “to force a new way of seeing things upon the reader,” but also “to steer perception toward the estranging and complicating form itself.”<sup>17</sup> Another attempt to categorize *ostrane-*

---

13 Cf. GÜNTHER, 2001; MITCHELL, 1974.

14 Cf. e.g. STORBECK; CLORE, 2007.

15 SHKLOVSKY, 2016c, pp. 341.

16 SHKLOVSKY, 2016d, pp. 273–74.

17 STRIEDTER, 1969, pp. xxiii.

*nie* was undertaken by Guy Cook, an applied linguist with a strong interest in cognitive science, who distinguishes “three areas of defamiliarization: sensory perception, text structure, and linguistic form”;<sup>18</sup> however, the *ostranenie* of many other elements – ideas, concepts, customs – seems to be missing here. Cook himself offers a better distinction when he speaks of “text schemata” vs. “world schemata”.<sup>19</sup> It is precisely these schemata that *ostranenie* disrupts, and thus it seems most profitable to unite Striedter’s distinction with these terms and to differentiate between “*ostranenie* of the text” and “*ostranenie* of the world.”

The former variety makes strange the very language, genre, or literary convention that it uses; the latter makes us “see the world with different eyes,” as Shklovsky put it in one of his final articles, published when he was 90.<sup>20</sup> “*Ostranenie* of the world” is the variety to which he seems to be ascribing the “functional role,” and it is arguably the one which is of greater interest to the study of psychology and cognition. I also suggest redefining *ostranenie* not as a device (as commonly accepted in literary studies), but as a cognitive/psychological effect. This effect can be achieved by different devices, and it only makes sense to talk of *ostranenie* if it is experienced by the reader; the devices in the text are merely a prerequisite.

Moreover, I would like to point out that the feeling of wonder at the habitual can arise quite without art. It seems that there is no term exactly corresponding to it in psychology and cognitive science, though “schema disruption” and “dishabituation” come close (more on this in the following). I would like to suggest the term “extratextual *ostranenie*”<sup>21</sup> to refer to the feeling one has when the usual becomes seemingly strange – and at the same time *more* rather than less emotionally relevant. Suddenly wondering about the weird practice of imbibing another animal’s secretions (while drinking a habitual glass of milk), or becoming transfixed at the beauty of the human hand, or seeing one’s partner *as if* for the first time while remaining aware of all the years together – all this is extrali-

---

21 “Text” in “extratextual” refers not only to texts proper, but also to films and other materials.



terary *ostranenie*. Literally failing to recognize your boyfriend or to perceive him as familiar (as with amnesia or the Capgras syndrome respectively) is not an experience anybody should wish for. It is the tension between familiarity and perceived novelty that can make life feel more real.

## II. Terms and Confusions

Should you decide to continue research on *ostranenie*, it's worth remembering that "Шкловский" is sometimes transliterated not as "Shklovsky", but as "Shklovskii" or "Šklovskij". However, this is nothing compared to the nomenclative adventures of his brainchild. *Ostranenie* is derived from the Russian *strannyi* (strange); it is missing a second "n" due to young Shklovsky's orthographic idiosyncrasy. This article follows *Viktor Shklovsky: A Reader* in using the original term – for the sake of uniformity and clarity: the alternatives are many and ambiguous. So far, literary scholars and translators have used "making strange," "defamiliarization," "estrangement" and "enstrangement." This last version, coined by Benjamin Sher, might be the best solution, but it did not catch on – even scholars citing Sher tend to forget the "n" (much like Shklovsky did).

"Estrangement" is associated with interpersonal estrangement and Marxist estrangement of the workers from their work; both suggest emotional disconnection and thus the very opposite of *ostranenie*. "Defamiliarization" is associated with a problematic translation.<sup>22</sup> And as if all these variations were not enough, "foregrounding" is used almost synonymously, but usually only in regard to the *ostranenie* of the text. In short, there is enough room for confusion in the literary domain alone.<sup>23</sup>

Things become even more complicated when we approach the intersection of literary and cognitive studies. Some literary scholars speak of "cognitive estrangement," which sounds promising for the present purpose. However, this concept,

which has been coined in science-fiction studies,<sup>24</sup> is rather a jumble of Brecht's *Verfremdung* and *ostranenie*.<sup>25</sup> Guy Cook, whose work will be discussed below, describes the function of *ostranenie* as "schema refreshment" – which sounds as if the schema itself was refreshed (made more salient) rather than challenged. But he also speaks of "schema disruption",<sup>26</sup> which seems to me a better paraphrase for *ostranenie*. Bearing these difficulties in mind, let us now venture further afield.

### III. Ostranenie and its Cousins in Cognitive Psychology

Often, suddenly experiencing the familiar as unfamiliar is a troubling sign. Accordingly, by far the most psychological research on such experiences deals with their problematic varieties. Imagine that your partner of many years suddenly seems unfamiliar to you. If you literally fail to recognize the person, this might be a case of amnesia. Or, more exotically, a stroke or a blow to your head might have induced prosopagnosia – "face blindness" – a cognitive disorder which makes you unable to recognize familiar faces (including your own), while your memory, thinking and sight remain intact. This would feel much like being Humpty Dumpty, who tells Alice he couldn't possibly recognize her if they met again: after all, she has a nose in the middle of her face, and a mouth above it, just like everyone else. If your partner *feels* unfamiliar even though you know who they are, you might be suffering from yet another unusual and grave condition, the Capgras syndrome: the delusion that a person close to you has been replaced by an impostor.

The doppelgänger – a character's look-alike, usually evil – might be a literary trace of the Capgras delusion and con-

---

24 SUVIN, 1979.

25 Cf. SPIEGEL, 2008.

26 COOK, 1994, pp. 191.

nected disorders (sometimes even called the doppelgänger syndrome), described by writers such as E.T.A. Hoffmann and E. A. Poe more than a hundred years before the phenomenon caught the attention of psychology. The parallel to *ostranenie* is clear enough: you know that something is familiar, but you also feel that it isn't. But there is also a crucial difference. Suffering from the psychiatric disorders described above, you feel disconnected; experiencing *ostranenie*, you feel reconnected. The awareness of actual familiarity is as crucial as the feeling of novelty.

Dealing with faces and familiar people is just one particular field among many conditions in which reality is not emotionally recognized as such; the umbrella terms are "derealization" and "depersonalization". Again, both derealization and *ostranenie* can make strange the habitual, but *ostranenie* does so in an emotionally reconnective rather than disconnective way. (On another vector, *ostranenie* has an opposite that is worse still, namely total automatization, the absence of thought and feeling – in the final analysis, the absence of life.)

Considering this, it does not seem too strange that Tolstoy – the Russian master of *ostranenie*, the one who inspired Shklovsky to coin the concept – might have suffered from a missing feeling of reality. This is what Douglas Robinson argues in his recent book *Estrangement and the Somatics of Literature*. "Estrangement for Tolstoy," he writes, "was a debilitating psychological disorder—what the psychiatric community refers to as depersonalization".<sup>27</sup> In as far as one can diagnose a dead man (mainly on the basis of his writing, and without formal training in psychology), there are good reasons to side with Robinson. However – even though opposite extremes can be close – subsuming the literary effect and the psychological problem under the same title is misleading. The writer might have felt disconnected, but what he created (perhaps partly as a form of self-medication) was reconnection. Literary characters, too, may feel depersonalized even while providing exactly the opposite experience to the reader.<sup>28</sup> The intriguing question is: can *ostranenie* work therapeutically? How far does it reach out on the connection-disconnection continuum? It can

pull you up from the middle ground, certainly, but how about the clinical cases of “derealization” and “depersonalization”?

There have, in fact, been some attempts (very few and very recent) to treat these conditions using methods that bear some resemblance to *ostranenie*: “mindfulness-based cognitive therapy” and, to a lesser degree, “schema therapy.” Both are forms of treating psychiatric and psychological disorders developed at the end of the 20th century and showing a key similarity to *ostranenie* – though their developers never mention Shklovsky. The similarity consists in the belief that automatisms can be hurtful. This idea, of course, has a long history in psychology, from the Freudian exploration of the subconscious to various cognitive approaches (as pioneered by Beck, 1975) – but “mindfulness” and “schema therapy” are particularly close to Shklovsky’s ideas.

Let us begin with the concept of or Mindfulness-Based Cognitive Therapy, MBCT for short (the term “deautomatization” is also occasionally used). This approach views awareness as the prerequisite of happiness and creativity. Practitioners such as Jon Kabat-Zinn and Ellen Langer argue that automatism is deadening to feelings and consciousness. The concept of mindfulness stresses the sense of concentrating on the present, consciously and non-judgmentally experiencing thoughts, feelings, and sensations. But while *ostranenie* can involve anything from your body to the most abstract ideas, mindfulness tends to deal with the immediate environment. What unites them is that both are methods of counteracting what Shklovsky calls “automatization” and what MBCT calls “mindlessness.” Shklovsky, who disliked all things esoteric, would have criticized the New Age associations of the concept – still, there are clear parallels here.

The goal of *ostranenie* is to replace the automatic recognition of schemas with conscious experience.<sup>29</sup> Schemas are an

---

<sup>29</sup> There is some evidence that schemas are re-created and changed every time they are activated, like memories. This makes the picture more complicated, but this outside of the present scope of study.

integral component of our thinking, and it is only logical that by far the most psychological studies only discuss “cognitive schema disruption” in regard to traumatic experiences. As far as I could find, no concept of schema subversion or disruption in cognitive studies and psychology quite corresponds to *ostranenie*. There are, instead, several approaches which encapsulate different aspects of it. One of them is schema therapy (also known as SFT, schema-focused therapy). Developed by Jeffrey Young in the early 1990s, it was meant to help patients who suffered from personality disorders. The idea was to identify “negative schemas” of thought and to practice critical awareness of them.

SFT does not concern itself with the sense of novelty or wonder. Moreover, it radically differs from *ostranenie* by restricting the number of schemas to eighteen, all of them maladaptive and stemming from childhood experiences.<sup>30</sup> Part of the therapy is “cognitive restructuring,” which can involve attempts to see the situation from another perspective – potentially a form of *ostranenie*. But it only concerns a very restricted number of “maladaptive thought patterns” – a use far more restrictive even than “mindfulness,” and immeasurably more restrictive than *ostranenie*. Besides, though Shklovsky does particularly abhor some automatized views (such as that killing is fine if your country tells you so), it is the automatization itself – rather than any particular content or “pattern” – that he finds most dangerous.

Considering the origin of the concept, it is no wonder that many psychological and cognitive approaches to it deal with language and literature. In the 1990s, while Young was working on schema therapy, the cognitive linguist Guy Cook developed another kind of schema theory in his book *Discourse and Literature: the Interplay of Form and Mind* – in this case, explicitly and effectively working with the concept of *ostranenie* (which he calls “defamiliarization”). Cook argues that any cognitive theory needs to take into account literary texts, as they “perform the important function of breaking down exis-

---

30 YOUNG, 1994.

ting schemata, reorganizing them and building new ones".<sup>31</sup> He is well aware, though, that *ostranenie* can also exist outside literature. Cook convincingly criticizes one of the shortcomings of formalism, namely that it presents "a theory of literature as deviation from a norm. Yet it fails to identify the norm by which this variation is defined".<sup>32</sup> It is crucial to identify the changing norms and schemata (scripts, concepts) against which *ostranenie* works.

*Discourse and Literature* has built a robust bridge from Shklovsky to cognitive science. Unfortunately, far too few people use it. Those who do tend to be linguists, such as Elena Semino. She positions her approach as cognitive,<sup>33</sup> and refers to a key text in psychology, Bartlett's *Remembering*, as the originator of the concept of schemata. Semino does not mention Shklovsky, but it is quite interesting that Bartlett's book, just like Tolstoy's diary entry that inspired "Art as Device," deals with the interaction of habit and memory. To use contemporary terms, automatization is essential for procedural (unconscious) memory, while *ostranenie* can help create declarative (conscious) memories. Viewed from this perspective, *ostranenie* might well prove to be a productive concept in memory studies.

Within literary studies, the first forays into *ostranenie* and empirical psychology/cognitive studies were undertaken in the 1980s (beginning with Peer, 1986). Soon, many empirical studies on "foregrounding" and related phenomena followed (to repeat, this term usually implies *ostranenie* of the text – arguably the variety that is less productive for cognitive psychology). The fact that "foregrounded" passages produce longer reading times and higher ratings of strikingness and affect<sup>34</sup> may not be particularly surprising; still, there is perhaps more empirical reader-response research on *ostranenie* than on

---

31 COOK, 1994, pp. 10.

32 Ibid., pp. 138.

33 SEMINO, 1995, pp. 79.

34 E.g. HUNT; VIPOND, 1985; MIALI; KUIKEN, 1994; HANAUER, 1998; HAKEMULDER, 2010; AURACHER, 2007.

any other literary effect. Moreover, it has been argued in addition that *ostranenie* enhances the cooperation of the brain hemispheres.<sup>35</sup> Recently, research<sup>36</sup> has shown how the brain reacts to “defamiliarization” (the preferred term in psychology, often used seemingly without awareness of Shklovsky’s work). Another contemporary study<sup>37</sup> found that people strongly underestimated their own pleasure in rediscovering ordinary, mundane (rather than extraordinary) experiences of their lives. Here, a trace of *ostranenie* was created simply by virtue of passing time.

A much-cited article published in *Science* in 2013 demonstrated a correlation between reading “literary fiction” and a better-developed theory of mind. *Science* is a renowned journal, and when I first saw the abstract, I thought a new era was coming for *ostranenie*: “defamiliarization” is cited as the defining feature of literariness used in setting up the research parameters.<sup>38</sup> However, it turned out that the authors only appeared to be familiar with Shklovsky’s concept second-hand. Accordingly, on the next page they describe the experiment as follows: “we selected literary works of fiction by award-winning or canonical writers and compared their effects on ToM with reading nonfiction, popular fiction, or nothing at all.” The study does not even list the chosen texts, but it is safe to say that “award-winning and canonical writing” need not necessarily be conducive to *ostranenie*.

It is gratifying to see an empirical study confirm the thesis that fiction is a ToM-training tool, as it has been developed by cognitive literary scholars (such as Zunshine, 2006), but it would be premature to see the study by Kidd and Castano as an indication that *ostranenie* specifically matters for ToM. Even if the study did use *ostranenie*-rich fiction, there would still be the matter of correlation and causation. As it is, all we can say is that the reading of fictional minds trains the rea-

---

35 ALEXANDROV, 2007, pp. 108-109.

36 BOHTN et al., 2012; DEK et al., 2015.

37 ZHANG et al., 2014.

38 KIDD; CASTANO, 2013, pp. 377.

ding of real minds (the mental process, after all, is much the same), and that the reading of particularly strange minds – *ostranenie* often involves the perspectives of time and space travelers, animals, etc. – might well be a form of ToM exercise deserving further study.

An overview of empirical studies investigating the relationship between reading and empathy / ToM was published in 2015,<sup>39</sup> drawing on several earlier overviews but also adding new material and fundamental reflections. It would make no sense to sum up this detailed and readily accessible article here; one section (4.2.), though, deserves particular attention. Entitled “defamiliarization,” it convincingly argues that *ostranenie* plays a crucial and underappreciated role in the discussion of empathy and fiction.

None of the empirical studies explicitly differentiate between *ostranenie* of the world and *ostranenie* of the text. When Koopman and Hakemulder write that “foregrounded features in the text (e. g., novel metaphors, rhyme) can lead to aesthetic feelings of perceived beauty, but particularly surprise and defamiliarization,”<sup>40</sup> they are talking about *ostranenie* of the text. They proceed with a graph that shows “foregrounding” as a source of self-reflection and, in a potential next step, self-awareness and self-change. However, it is actually *ostranenie* of the world that stands a much better chance to provoke self-reflection. It is not to be denied that encountering an unusual rhyme may lead to the conscious observation “well, this is an unusual rhyme!” and then perhaps to the awareness of one’s own role as a reader. Still, surprised reflection about one’s own life seems much more probable when encountering passages such as these, to quote some books published between 1623 and 2014 in different languages and countries and dealing with matters ranging from ships to mobile phones:

There they told me to enter a certain little cottage made of planks. It did not stand on the ground, nor was it based on a foundation, nor was it underpinned by braces, columns or

---

<sup>39</sup> KOOPMAN; HAKEMULDER, 2015.

<sup>40</sup> Ibid., section 4.2.



supports. Rather, it rested on the water and wobbled to and fro [...] <sup>41</sup>

I believe few people have thought much upon the strange multitude of little things necessary in the providing, producing, curing, dressing, making, and finishing this one article of bread. <sup>42</sup>

He looked at the approaching Frenchmen, and though but a moment before he had been galloping to get at them and hack them to pieces, their proximity now seemed so awful that he could not believe his eyes. "Who are they? Why are they running? Can they be coming at me? And why? To kill me? Me whom everyone is so fond of?" <sup>43</sup>

the fiddlers drew their rosined horse-hair across the stretched intestines of lambs <sup>44</sup>

I tend to think of human beings as huge, rubbery test tubes, too, with chemical reactions seething inside. <sup>45</sup>

Not too far above the steep canyons there had hung an imperial backdrop of calm, blue distance, in which extravagantly lovely white creatures – fat, sleepy things – hovered. <sup>46</sup>

I deliberately chose very different works to show what rich food *ostranenie* offers for comparatists. Let us look at the authors: Comenius was a 17th century Czech theologian; Defoe an English 18th century journalist; Tolstoy a 19th century Russian pacifist; Huxley a 20th century British intellectual; Vonnegut and Amis – American (and British-American) 20-21st century writers with an affinity for the fantastic.

All of them create *ostranenie* thus disproving the suggestion famously made by Hansen-Löve <sup>47</sup> that it appears almost exclusively in works of the Russian avantgarde – but their goals and/or the readers' reactions may well differ. For

---

41 COMENIUS, 1998 [1623], pp. 88.

42 DEFOE, 2003 [1719], pp. 94.

43 TOLSTOY, 2016 [1869], chapter XIX, final paragraph.

44 HUXLEY, 2009 [1928], pp. 31.

45 VONNEGUT, 2010 [1973], pp. 4.

46 AMIS, 1994 [1981], pp. 17.

47 HANSEN-LÖVE, 1978, pp. 21.

instance, both Comenius and Defoe express wonder at human creations – ships and bread respectively. However, when a Christian philosopher talks about the insecure footing of a sea voyager, one is tempted to read this as a metaphor for earthly life, while Defoe's admiration of the achievement that is baked bread appears to be straightforward. After all, he was a pioneer of economic journalism; in fact, his enumeration is reminiscent of Leonard Read's seminal essay "I, Pencil" published 230 years later and enumerating the complexities of producing an object as simple as a pencil.

The two writers' devices, too, are different in this case. Comenius describes the ship without naming it, as if he had no word for it. The narrative is autobiographical; he had indeed never seen a ship before – still, the device is used consciously: he could have said "ship," but by refraining from doing so he forces readers to engage in a bottom-up cognitive process (reconstruction) instead of a top-down one (recognition). Defoe's Robinson Crusoe verbalizes and shares his sense of wonder and enumerates that which usually goes unmentioned. Ultimately, the two passages' long-term effect on the reader may be similar: finding myself eating a bagel in an airport, I might find myself newly grateful for the marvel of bread and wondering what Comenius, with his amazement at ships, would have to say about airplanes. When such different devices can work in such similar ways, it does indeed appear to make sense to regard *ostranenie* as an effect (rather than a particular device.)

So far, we have looked at the techniques and effects of *ostranenie*. What about its objects? They, too, can differ vastly. In the first two examples, we are dealing with man-made things; Huxley, too, can be said to talk about violins – but arguably the ultimate object is "music." Tolstoy's object is "war" – or "killing people". Vonnegut describes the human organism, Amis – clouds. I only selected examples that make strange the outside world rather than the text itself: firstly, because I feel the latter variety (aka "foregrounding") is overrepresented in research, and secondly, because the former one (that I call "*ostranenie* of the world") is a more promising field for cognitive

comparative studies.

Like Tolstoy – Shklovsky’s primary example – Vonnegut and Amis are particularly prone to make strange the world. It is perhaps not a matter of chance that Vonnegut is associated with science fiction, and Amis with “Martian poetry,” a movement whose main goal was showing things as strange, as if through a space alien’s eyes. In his “Taxonomy of the Emotions of Literary Response,” the cognitive psychologist Keith Oatley goes as far as calling *ostranenie* “The Amis Effect”.<sup>48</sup> Citing phrases from Amis’ *Money* such as the zeugma “This restaurant serves no drink, this one serves no meat, this one serves no homosexuals”,<sup>49</sup> Oatley observes the “incongruous juxtapositions which do not allow easy assimilation of this material to a schema.”<sup>50</sup> Again, the examples provided – such as the one above – mostly feature the *ostranenie* of text and language: it is not so much the restaurant business that is being de-automatized here as the verb “serve.” However, such juxtapositions can also function to make strange the world. Often used in jokes, they are connected to the cognitive concepts of “bisociation”<sup>51</sup> and “conceptual blending”;<sup>52</sup> studying the connections between conceptual blending and *ostranenie* could be a worthwhile endeavor. Oatley concludes that “literary simulation, which runs on minds rather than on computers” might be just as useful to cognitive science as computer simulation.<sup>53</sup> *Ostranenie*, then, could turn out to be a particularly productive piece of software.

Apart from “the Amis effect” (admittedly a tongue-in-cheek nickname rather than a seriously suggested term), Oatley calls *ostranenie* “dishabituation” (passim), which brings us to yet another term in cognitive psychology. “Dishabituation” refers to “a change in a familiar stimulus that prompts us to start no-

---

48 OATLEY, 1995, pp. 58.

49 AMIS, 1985, pp. 168.

50 OATLEY, 1995, pp. 59.

51 KOESTLER, 1964.

52 FAUCONNIER; TURNER, 2008.

53 OATLEY, 1995, pp. 72.

ting the stimulus again”.<sup>54</sup> The textbook just cited proceeds to explain that habituation (automatization) is a necessary cognitive mechanism, but that it also can lead to slips and inattentiveness;<sup>55</sup> in such cases, dishabituation can be helpful. The book addresses students, and Sternberg suggests that it might combat boredom during a lecture: “Try noticing other aspects of your instructor, like hand gestures or body movements, while still paying attention to the content.”<sup>56</sup> Imagine a film showing the lecturer’s hand or mouth in close-up while he or she talks: this shift of attention is bordering on the surreal, and on *ostranenie*. A 2014 article on dishabituation concludes that its “magnitude determined by the current arousal level”.<sup>57</sup> It is, then, connected to emotion, as is *ostranenie*.

Does all this mean that “dishabituation” is the cognitive term for *ostranenie*? Not quite. Firstly, it is mostly studied in regard to processes and tasks, rather than concepts and ideas, “things, clothes, furniture, your wife and the fear of war” (to return to that famous Shklovskyan phrase) – and often it is defined as concerning only the most elementary, unconditioned responses, such as a dog salivating at the smell of food (rather than the ring of a bell). Secondly, the general view is that both habituation and dishabituation “occur automatically” and “require no conscious effort”.<sup>58</sup> Thirdly, dishabituation is a matter of renewing responses (emotional at most, often purely physiological), hardly ever a matter of cognition.

“Disinhibition” and “sensitization” are not the same as *ostranenie*, either. There seems, then, to be no exact equivalent of *ostranenie* in psychology or cognitive studies.

As a different scholar whose name also happens to be Ster-

---

54 STERNBERG, R., 2008, pp. 532.

55 Ibid., pp. 73.

56 Ibid., pp. 74.

57 STEINER; BARRY, 2014, pp. 79.

58 STERNBERG, R., 2008, pp. 72. However, Sternberg’s own lecture example does depict a conscious effort, and it seems worthwhile to study such efforts – leaps of imagination, cognitive frame shifts – as they take place when reading, watching a film or simply consciously taking a new look at life.

nberg recently observed, “from an interdisciplinary view, [*ostranenie*] offers an attractive meeting ground”.<sup>59</sup> While he is talking about different schools of literary study, what he says also holds true for comparative approaches, as well as for the study of the human mind. The ways literature (as well as films and other cultural projects from songs to comic strips) helps to experiencing the familiar afresh is especially intriguing in comparatist terms: the effect combines a seemingly universal cognitive background with a great deal of cultural variety.

## References

ALEXANDROV, Vladimir. “Literature, Literariness, and the Brain.” *Comparative Literature*, vol. 59, no. 2 (Spring, 2007), pp. 97-118.

AMIS, Martin. *Money*. London: Penguin, 1985.

AMIS, Martin. *Other People*. New York: Vintage, 1994.

AURACHER, Jan. “... *Wie Auf Den Allmächtigen Schlag Einer Magischen Rute*”: *Psychophysiologische Messungen Zur Textwirkung*. Baden-Baden: Dt. Wissenschafts-Verlag, 2007.

BAMELIS, Lotte L M, Silvia M A A Evers, Philip Spinhoven, and Arnoud Arntz. “Results of a Multicenter Randomized Controlled Trial of the Clinical Effectiveness of Schema Therapy for Personality Disorders.” *The American Journal of Psychiatry*, vol. 171 (3), American Psychiatric Association, 2014, pp. 305–322.

BECK, Aaron T. *Cognitive Therapy and the Emotional Disorders*. Madison: International Universities Press, 1975.

BERLINA, Alexandra. *Viktor Shklovsky: A Reader*. New York: Bloomsbury, 2015, ed. 2016.

BERLINA, Alexandra. “Translating ‘Art, as Device.’” *Poetics Today*, vol. 36 (3), 2015, pp. 151–56.

BERLINA, Alexandra. “Religion and War Made Strange: Ostra-

---

59 STERNBERG, M., 2009, 465.

- nenie in Vonnegut's Slaughterhouse-Five." *Amerikastudien / American Studies*, vol. 62 (1): forthcoming, 2017.
- BOHRN, Isabel et al. "Old Proverbs in New Skins: An FMRI Study on Defamiliarization." *Frontiers in Psychology*, vol. 3, 2012, 204 pp.
- COLMAN, Andrew M. *Oxford Dictionary of Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- COMENIUS, Johann Amos. *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*. Translated by Howard Louthan and Andrea Sterk. Costa Mesa: Paulist Press, 1998.
- COOK, Guy. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford University Press, 1994.
- DASTON, Lorraine J.; PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 2001.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin, 2003.
- DEK, Eliane et al. "Perseveration Causes Automatization of Checking Behavior in Obsessive-Compulsive Disorder." *Behaviour Research and Therapy*, vol. 71, 2015, pp. 1–9.
- DUHIGG, Charles. *The Power of Habit: Why We Do What We Do in Life and Business*. New York: Random House, 2012.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2008.
- GINZBURG, Carlo. 1996. "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device." *Representations*, no. 56, pp. 8–28.
- GÜNTHER, Hans. "Verfremdung: Brecht Und Šklovskij." In: *Gedächtnis Und Phantasma. Festschrift Für Renate Lachmann.*, edited by Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat, and Igor Smirnov. München: Kubon & Sagner, 2001, pp. 137–45.
- HAKEMULDER, Jemeljan F. "Foregrounding and Its Effect on Readers' Perception." *Discourse Processes*, v. 38 (2). Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2010, pp. 193–218.
- HANAUER, David. "The Genre-Specific Hypothesis of Reading: Reading Poetry and Encyclopedic Items." *Poetics*, vol. 26 (2), 1998, pp. 63–80.

- HANSEN-LÖVE, Aage A. *Der russische Formalismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
- HUNT, Russell, and Douglas VIPOND. "Hunt, Russell/Douglas Vipond, Crash-Testing a Transactional Model of Literary Reading." *Reader: Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy*, vol. 14, 1985, pp. 23–39.
- HUXLEY, Aldous. *Point Counter Point*. London: Random House, 2009.
- KAREEM, Sarah Tindal. *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- KIDD, David C.; CASTANO, Emanuele. "Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind." *Science (New York, N.Y.)* vol. 342 (6156), 2013, pp. 377–80.
- KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. Arkana, 1964.
- KOOPMAN, Eva M.; HAKEMULDER, Frank. "Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-Empirical Framework." *Journal of Literary Theory*, vol. 9 (1), 2015, 79–111.
- KUMAGAI, Arno, WEAR, Delese. "'Making Strange': A Role for the Humanities in Medical Education." *Academic Medicine*, vol. 89 (7), 2014, pp. 973–977.
- KUYKEN, Willem et al. "Effectiveness and Cost-Effectiveness of Mindfulness-Based Cognitive Therapy Compared with Maintenance Antidepressant Treatment in the Prevention of Depressive Relapse or Recurrence (PREVENT): A Randomised Controlled Trial." *The Lancet*, vol. 386 (9988), 2015, pp. 63–73.
- LANGER, Ellen. *Mindfulness*. Boston: Da Capo Press, 1989.
- LAZAR, Rina. "The Familiar and the Strange: The Dynamics of Change." *The Israel Journal of Psychiatry and Related Sciences*, vol. 32 (3), 1995, pp. 157–166.
- MIALL, David S.; KUIKEN, Don. "Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories." *Poetics*, vol. 22 (5), 1994, pp. 389–407.
- MITCHELL, Stanley. "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Toward a History of Politization of Russian Formalism." *Screen*, vol. 15, 1974, pp. 74–80.

- OATLEY, Keith. "A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative." *Poetics* vol. 23 (1–2), 1995, pp. 53–74.
- PEER, Willie van. *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm, 1986.
- ROBINSON, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2008.
- SEMINO, E. 1995. "Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry." *Language and Literature*, vol. 4 (2), pp. 79–108.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. Wordsworth Editions, 1994.
- SHKLOVSKY, Viktor. "Art as Technique." In: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, pp. 3–24.
- SHKLOVSKY, Viktor. "Art as Device." Book Section. In: *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher. Champaign: Dalkey Archive Press, 1991, pp. 1–14.
- SHKLOVSKY, Viktor. "A Sentimental Journey." In: *Viktor Shklovsky: A Reader*, translated by Alexandra Berlina. New York: Bloomsbury Academic, 2016a, pp. 135–152.
- SHKLOVSKY, Viktor. "Art as Device." In: *Viktor Shklovsky: A Reader*, translated by Alexandra Berlina. New York: Bloomsbury Academic, 2016b, pp. 73–96.
- SHKLOVSKY, Viktor. "On the Theory of Prose (1983)." In: *Viktor Shklovsky: A Reader*, edited by Alexandra Berlina. New York: Bloomsbury Academic, 2016c, pp. 298–344.
- SHKLOVSKY, Viktor. "Tales about Prose." In: *Viktor Shklovsky: A Reader*, edited by Alexandra Berlina. New York: Bloomsbury Academic, 2016d, pp. 258–274.
- SPIEGEL, Simon. "Things Made Strange: On the Concept of 'Estrangement' in Science Fiction Theory." *Science Fiction Studies*, vol. 35 (3), 2008, pp. 369–85.
- STEINER, Genevieve Z, and Robert J Barry. "The Mechanism of Dishabituation." *Frontiers in Integrative Neuroscience*, vol. 8, 2014, 14pp.



- STERNBERG, Meir. "Epilogue. How (Not) to Advance toward the Narrative Mind." In: *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*, edited by Geert Brône and Jeroen Vandaele, 2009, pp. 455–532.
- STERNBERG, Robert. *Cognitive Psychology*. Boston: Cengage Learning, 2008.
- STORBECK, Justin; CLORE, Gerald. "On the Interdependence of Cognition and Emotion." *Cognition & Emotion*, vol. 21 (6), 2007, pp. 1212–1237.
- STRIEDTER, Jurij. *Texte Der Russischen Formalisten I*. München: Wilhelm-Finck-Verlag, 1969.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. "Poetic Language: The Russian Formalists." In: *Literature and Its Theoretists*, edited by Tsvetan Todorov. London: Routledge, 1988, pp. 10–28.
- TOLSTOY, Lev. *War and Peace*. Translated by Louise and Aylmer Maude. 2016. Project Gutenberg. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/2600/2600-h/2600-h.htm>.
- VAILE WRIGHT, Caroline; COLLINSWORTH, Linda; FITZGERALD, Louise. "Why Did This Happen to Me? Cognitive Schema Disruption and Posttraumatic Stress Disorder in Victims of Sexual Trauma." *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 25 (10), 2010, pp. 1801–1814.
- VARRA, Edward M. et al. "Factor Analysis of the Trauma and Attachment Belief Scale: A Measure of Cognitive Schema Disruption Related to Traumatic Stress." *Journal of Psychological Trauma*, vol. 7 (3). Taylor & Francis Group, 2008, pp. 185–196.
- VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. New York: Dell Publishing, 1991.
- VONNEGUT, Kurt. *Breakfast of Champions*. Manhattan: Random House, 2010.
- YOUNG, Jeffrey. *Cognitive Therapy for Personality Disorders: A Schema-Focused Approach*. Sarasota: Professional Resource Press, 1994.
- YOUNG, Jeffrey, Janet Klosko, and Marjorie Weishaar. *Sche-*

*ma Therapy: A Practitioner's Guide*. New York: Guilford Press, 2006.

ZHANG, Ting, et al. "A 'Present' for the Future: The Unexpected Value of Rediscovery." *Psychological Science*, vol. 25 (10), 2014, pp. 1851–60.

ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Recebido em: 15/04/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020

# Subjectivité de la représentation du genre littéraire chez Jouri Tynianov et Mikhaïl Bakhtine: essai de définition et étude de textes

Svetlana Garziano\*

**Résumé:** Afin d'approfondir l'examen de la nature du genre littéraire et comme le présent volume porte en partie sur les questions du formalisme russe, cet article s'intéressera à l'expression de la subjectivité appliquée aux genres littéraires telle qu'elle est exposée dans quelques textes fondamentaux écrits par deux grands théoriciens du verbe russe : d'une part, il s'agit de Jouri Tynianov, l'un des principaux acteurs de l'OPOÏAZ, le fondateur du formalisme russe avec Victor Chklovski, Roman Jakobson et Boris Eïkhenbaum, et, d'autre part, c'est Mikhaïl Bakhtine qui a entamé son cheminement intellectuel au moment où « le formalisme était au faite de sa gloire ».

**Abstract:** For a deeper examination of the nature of the literary genre and as the present volume is, in part, dedicated to questions of Russian formalism, this article focuses on the expression of subjectivity applied to literary genres as presented in some fundamental texts of two great theoreticians of the Russian word: on the one hand Yurii Tynianov, one of the main figures of the OPOÏAZ, founder of Russian formalism along with Viktor Shklovskii, Roman Jakobson and Boris Eikhenbaum; and, on the other hand, Mikhail Bakhtin, who began his intellectual path at the time when «formalism was at the height of its glory».

**Mots-clés:** Genre littéraire; Subjectivité; Jouri Tynianov; Mikhaïl Bakhtine  
**Keywords:** Literary genre; Subjectivity; Yurii Tynianov; Mikhail Bakhtin

\* Svetlana Garziano, maître de conférences en langue et littérature russes à la faculté des langues, membre de l'équipe MARGE à la faculté des lettres, directrice de la Maison des langues de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Elle a soutenu sa thèse en 2009 et en a publié la version remaniée en 2012 sous le titre de *La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale* (Université Jean Moulin Lyon 3, CESAL).  
[svetlana.garziano@univ-lyon3.fr](mailto:svetlana.garziano@univ-lyon3.fr)

**I**l va de soi que la théorie littéraire, depuis *La poétique* d'Aristote, tend à délimiter les formes littéraires, à les classer et à en montrer l'évolution. La définition du genre littéraire telle qu'elle est exposée dans le *Dictionnaire historique de la langue française* nous montre justement que la notion de genre littéraire sert à répertorier et à regrouper les œuvres en différentes catégories d'après des critères bien définis. Un genre littéraire, pour obtenir son autonomie, doit en effet acquérir des traits qui nous permettraient de le distinguer des autres :

*Genre* a d'abord la valeur latine de « catégorie, type, espèce » (v. 1121-1134, *gendre*), liée au sens de « race » qui a disparu depuis l'époque classique... C'est l'idée générale de « groupement, catégorie » qui domine l'ensemble des emplois au cours de l'histoire. Genre s'emploie par extension, en philosophie (v. 1300) au sens d'« idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets ayant des caractères communs », puis désigne (1645) une catégorie d'œuvres définie par des caractères communs (sujet, style, etc.)...<sup>1</sup>

Afin d'approfondir l'examen de la nature du genre littéraire et comme le présent volume porte en partie sur les questions du formalisme russe, nous allons recourir dans nos démonstrations à l'expression de la subjectivité appliquée aux genres littéraires telle qu'elle est exposée dans quelques textes fondamentaux écrits par deux grands théoriciens du verbe russe : d'une part, il s'agit de Jouri Tynianov, l'un des principaux acteurs de l'OPOÏAZ, le fondateur du formalisme russe avec Victor Chklovski, Roman Jacobson et Boris Eikhenbaum, et, d'autre part, c'est Mikhaïl Bakhtine qui a entamé son cheminement intellectuel au moment où « le formalisme était au faîte

<sup>1</sup> *Le dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (éd.), Paris, Dictionnaires le Robert, 2006, t. 2, p. 1576.

de sa gloire ».<sup>2</sup> Dans son essai sur Mikhaïl Bakhtine de *l'Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. Gels et dégels*, Michael Holquist précise à juste titre que la position des formalistes sur le texte comme l'ensemble des procédés employés lui a permis de concevoir sa propre théorie littéraire, en s'opposant à deux principaux postulats des premiers formalistes : l'œuvre conçue comme quelque chose de fait, fabriqué et l'omission du critère des conditions historiques. Michael Holquist poursuit sur les traits distinctifs et communs de ces chercheurs pionniers en théorie littéraire : « Si donc les formalistes se concentraient sur les mécanismes de la versification et de la narration <...>, Bakhtine, lui, attirait l'attention sur la sémantique de l'œuvre. En cela, il annonçait une tendance qui se manifesta au grand jour dans le formalisme tardif, particulièrement dans l'œuvre de Tynianov. Mais, chez Bakhtine, l'accent est mis sur les facteurs sociaux comme terrain de la signification : l'interprétation apparaît comme une fonction de facteurs venus de l'ensemble de la culture. Ce qui est commun à Bakhtine et aux formalistes (et par la suite aux structuralistes), c'est d'avoir concentré leurs efforts sur le langage... »<sup>3</sup> Cette concentration sur le langage sera notre fil conducteur tout le long de notre exposé où nous procéderons à la lecture attentive de leurs différents textes théoriques, tout en démêlant des structures permettant des modalités d'une compréhension subjective dans leurs approches respectives.

### **« De l'évolution littéraire » de Tynianov : évolution à l'oeuvre**

Soit dit en passant, l'idée d'évolution est propre à l'époque de l'Âge d'argent et influencée, en grande partie, par les multiples théories de l'évolution qui surgissent au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. La réflexion sur la langue comme organisme vivant chez les

---

<sup>2</sup> Michael Holquist, « Mikhaïl Bakhtine », in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. Gels et dégels*, Paris, Fayard, 1990, p. 566.

<sup>3</sup> Ibid., p. 567.

formalistes russes est amorcée par exemple par Victor Chklovski dans son texte très connu « La résurrection du verbe » [«Воскрешение слова»,<sup>4</sup> 1914] et poursuivie par presque tous les formalistes russes.

Dans son essai sur Jouri Tynianov de l'*Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. La Révolution et les années vingt*, Ilya Serman note que « sa conception de la littérature comme processus de modification permanente de l'ensemble des procédés artistiques – de la construction du sujet à la structure rythmique – Tynianov l'a étendue dans son livre le *Problème de la langue du vers (Проблема стихотворного языка, 1923)* à « l'analyse des changements spécifiques de la signification et du sens du mot en fonction de la construction même du vers ».<sup>5</sup>

En effet, « De l'évolution littéraire » [«О литературной эволюции», 1927] propose deux critères pour expliquer les processus littéraires : celui de la forme et celui de la fonction. Examinons de près quelle définition-système expose Tynianov dans ce texte. Justement il considère ici le genre littéraire en tant qu'une structure systémique où la fonction joue le rôle de « rivet » qui lie différents éléments formels entre eux. D'où, d'ailleurs, l'utilisation massive de thèmes, de motifs, d'ornements dans l'écriture du XXème siècle comme une réflexion possible sur la combinaison des formes et des fonctions. Le genre littéraire surgit au moment où la forme correspond à la fonction, souligne Tynianov : « Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими, и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента »<sup>6</sup> (« Je nomme *fonction* constructive d'un élément donné la corrélation de chaque élément d'une œuvre littéraire en tant que système avec les autres éléments et, par conséquent, avec

4 Notons en passant que le terme russe « slovo » veut dire, selon le contexte, verbe, parole, discours, vocable, mot.

5 Ilya Serman, « Jouri Tynianov », in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, p. 679.

6 Ju. N. Tynjanov, « O literaturnoj èvoljucii », *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva, Agraf, 2002, p. 192.

le système en entier »). Ce faisant le théoricien propose une approche systémique (selon le modèle de Saussure) qui montre par conséquent le rôle d'un genre littéraire dans un système artistique donné : « Sur ce fondement, nous concluons : l'étude des genres isolés en dehors des signes du système de genre avec lequel ils entrent en corrélation est impossible. Le roman historique de Léon Tolstoï n'est pas en corrélation avec le roman historique de Mikhaïl Zagoskine, mais est en corrélation avec la prose qui lui est contemporaine.»<sup>7</sup>

Or, selon Tynianov, les éléments formels, en nombre toujours limité, évoluent plus rapidement que les fonctions d'un genre littéraire et en acquièrent constamment de nouvelles fonctions : « Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие, — другие »<sup>8</sup> (« La fonction de la prose par rapport au vers reste, mais les éléments formels qui l'accomplissent sont autres »). De cette façon, la structure du système littéraire peut être comparée à celle du système solaire ou d'un atome : les éléments formels suivent un mouvement centrifuge ; les éléments les plus proches du noyau sont les plus importants et significatifs, représentant les traits caractéristiques du système. Pourtant il se produit un réarrangement constant des éléments formels : des éléments périphériques, comparés aux électrons, sont attirés par le noyau sémantique du genre. L'accumulation des éléments formels dans le noyau se résume en son épuisement à cause de la densité de la production littéraire. Le nombre de fonctions étant limité pour un genre, ce dernier n'arrive plus à contenir le nombre croissant d'éléments formels. Il en résulte une explosion des « rivets » de la structure. Par la suite, ces éléments formels éjectés s'attacheront à d'autres structures littéraires. Nous pouvons justement lire à ce sujet chez Tynianov:

Si nous convenons que l'évolution est une modification de la corrélation des membres du système, c'est-à-dire une mo-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 197.

«На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотносен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.»

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 197.

dification des fonctions et des éléments formels, l'évolution s'avère être un « changement » de systèmes. Ces changements portent un caractère plus lent ou plus saccadé d'époque en époque et ne supposent pas de renouvellement ni de remplacement soudains et entiers des éléments formels, mais ils supposent *une nouvelle fonction de ces éléments formels*.<sup>9</sup>

De cette brève analyse textuelle nous pouvons constater que Tynianov favorise, en 1927, l'étude synchronique des genres littéraires et leur positionnement par rapport à d'autres genres, en écartant leur étude diachronique. Mais n'oublions pas que la notion de système émanant de l'approche synchronique et spatiale pourra entrer en collision avec la notion d'évolution inévitablement fondée sur l'approche diachronique et temporelle. Dans cet essai, Tynianov n'a pas pu ou n'a pas voulu concilier cette pensée contradictoire.

Son attitude négative envers l'approche diachronique peut être expliquée non seulement par le fait qu'elle était l'approche dominante de l'époque, mais aussi par ce que la diachronie échappe à toute idée de système. On peut parler d'un « système » synchronique (en synchronie), mais non d'un système diachronique (en diachronie). Autrement dit, la succession des différents états d'un système dans le temps ne peut que difficilement s'organiser en un système cohérent. Il convient qu'il n'y ait pas de système des transformations, dans le sens où il serait possible de systématiser en quelque sorte le passé et qu'il ne soit pas possible d'appliquer les résultats ou modèles obtenus, le système des transformations, au futur, ce qui signifierait qu'il serait envisageable de prédire à la lettre l'évolution postérieure.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 204.

«Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов, — эволюция оказывается "сменой" систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*.»



## Unité et continuité du genre littéraire selon Mikhaïl Bakhtine

Par rapport à la pensée originale de Tynianov, Mikhaïl Bakhtine ne propose pas de théories novatrices de l'évolution du genre littéraire, mais approfondit l'étude de sa structure et de ses missions. Il considère qu'à des époques diverses, le noyau sémantique d'une langue vivante et son devenir s'assument et s'expriment dans différents genres.<sup>10</sup> Son étude « Le problème des genres langagiers » [«Проблема речевых жанров»] extraite du livre *L'esthétique de la création verbale* [Эстетика словесного творчества, 1986] en dit long à ce sujet, en examinant justement la problématique sémantique des genres. Pour Bakhtine, le genre a une importance toute particulière, et il peut être littéraire ou langagier. Il est caractérisé par la présence de trois composantes : la structure, le style et le thème qui déterminent sa spécificité :

Tous ces trois moments, écrit-il, le contenu thématique, le style et la construction de la composition, sont indissolublement liés dans l'énoncé *intégral* et sont pareillement définis par la spécificité de la sphère de communication donnée. Chaque énoncé isolé est, bien sûr, individuel, mais chaque sphère d'utilisation de la langue produit *ses types relativement constants* d'énoncés que nous appelons *genres langagiers*.<sup>11</sup>

Dans « La réponse à la question de la rédaction du *Novyï mir* » [«Ответ на вопрос редакции "Нового мира"», 1986], Bakhtine poursuit sa réflexion sur la nature des genres. D'après lui,

<sup>10</sup> M. M. Baxtin, « Problema teksta », *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk*, Sankt-Peterburg, Azbuka, « Academia », 2000, p. 316.

<sup>11</sup> M. M. Baxtin, « Problema rečevyx žanrov », *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1986, p. 250.

«Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в *целом* высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает *свои относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*.»

dans le genre se cristallisent justement toutes les formes de la perception de l'univers. Dans leur manière d'utiliser le genre littéraire l'opposition entre écrivain-artisan et grand artiste fait ressortir sa double tâche : donner et conserver à la fois les matrices artistiques ainsi que renouveler l'expression esthétique en assurant le lien entre tradition et modernité. Bakhtine écrit:

Les genres jouent un rôle particulièrement important. Dans les genres (littéraires et langagiers), les formes de vision et de compréhension de certains aspects du monde s'accumulent durant les siècles de leur vie. Pour un écrivain-artisan, le genre sert de patron externe, un grand artiste éveille les possibilités de sens qu'il contient.<sup>12</sup>

La définition du genre littéraire est magistralement exposée sous l'angle des éléments archaïsants et novateurs dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* [*Проблемы поэтики Достоевского*, 1929]. Pour Bakhtine, le genre littéraire de par sa nature même reflète les tendances les plus constantes de l'évolution littéraire : ses éléments *archaïques* y sont sauvegardés grâce à son *renouvellement* constant, à son adaptation à la modernité ; le genre est toujours ambivalent, à la fois nouveau et ancien, il se renouvelle à toute étape de l'évolution littéraire par le biais des œuvres autonomes. Le caractère archaïque préservé dans le genre est capable de se renaître sans cesse : « Le genre vit du présent, mais il *se rappelle* toujours son passé, son origine. Le genre est le représentant de la mémoire créatrice dans le processus du développement littéraire. C'est justement pour cela que le genre est capable d'assurer l'*unité* et la *continuité* de ce développement. »<sup>13</sup> Bakhtine con-

12 M. M. Baxtin, « Otvét na vopros redakcii "Novogo mira" », *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, op. cit., p. 351.

«Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности.»

13 Mixail Baxtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1963, p. 141-142.

«Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство* и *непрерывность* этого развития.»

sidère donc que le genre assure un développement permanent des formes littéraires, la continuité et l'unité de ces différents aspects. Les éléments archaïques qui se renouvellent constamment assurent la vitalité du genre littéraire qui est toujours basé sur la tradition, c'est-à-dire sur la mémoire vivante des siècles passés. Dans cette définition, en considérant le genre littéraire comme un organisme vivant par le biais de multiples personnifications, le théoricien applique le modèle interprétatif biologique à l'évolution des genres.

## Émergence de la subjectivité dans les genres littéraires chez M. Bakhtine

Dans le recueil d'études *Questions de littérature et d'esthétique* [Вопросы литературы и эстетики, 1975] écrit en 1937-1938, Mikhaïl Bakhtine examine les formes du temps et du chronotope dans le roman européen. Cet ouvrage nous servira de fil conducteur dans l'analyse de l'émergence de la subjectivité du discours dans l'Antiquité.<sup>14</sup> Le chercheur commence son étude par le roman grec dans lequel il distingue trois types : le roman d'aventures et d'épreuves, le roman d'aventures et de mœurs et le roman biographique. L'antiquité avait créé certaines formes biographiques qui ont exercé une influence profonde sur le développement des genres autobiographique et biographique ainsi que du roman en Europe occidentale. Ces formes reflètent tout particulièrement la prise de conscience publique de l'individu. Bakhtine distingue notamment le temps biographique et l'image dynamique de l'homme : « *В основе этих античных форм лежит новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ*

<sup>14</sup> Notons à ce propos que la classification du système verbal des langues européennes, qui commence toujours par la première personne du singulier, est héritée de la grammaire grecque. De cette manière purement grammaticale, la Grèce antique a mis, en quelque sorte, en avant la subjectivité propre à l'expression de la première personne du singulier dont les civilisations européennes héritent par la suite. Le cas inverse peut être illustré par la classification des formes verbales en Inde, où la grammaire hindoue cite en premier lieu les verbes à la troisième personne. La prépondérance de la première personne grammaticale du singulier dans les civilisations européennes témoigne, entre autres, de l'attention toute particulière qui est portée au « je », à la personnalité, à l'expression de la subjectivité.

человека, проходящего свой жизненный путь »<sup>15</sup> (« À la base de ces formes antiques se trouve un nouveau type de temps biographique et une nouvelle image spécifiquement construite de l'homme qui poursuit son chemin de vie »).

Le chercheur suppose que la Grèce classique a connu deux types d'écriture subjective : le type platonicien et le type rhétorique. Le premier type s'est exprimé dans *L'apologie de Socrate* et *Le Phédon* de Platon. Pour ce premier type, le temps biographique du héros métamorphosé se dissout dans le temps idéal. Le type platonicien est caractérisé par les formes de métamorphose mythologique, où le chronotope est construit autour de la recherche de la véritable connaissance:

Ce type de connaissance de soi de l'homme est lié aux formes strictes de la métamorphose mythologique. À sa base se trouve le chronotope : « le chemin de vie de celui qui cherche la vraie connaissance ». La vie de cet homme qui cherche se divise en époques ou étapes parfaitement délimitées. Le chemin, passant par une ignorance présomptueuse, un scepticisme autocritique et la connaissance de soi, conduit à la vraie connaissance (mathématique et musique).<sup>16</sup>

La recherche platonicienne de la connaissance s'accompagne du passage par des écoles philosophiques à l'époque hellénistique et romaine:

Ce premier schéma platonicien du chemin de l'homme qui cherche se complique d'éléments extrêmement importants sur le sol grec et romain : le passage de l'homme qui cherche par une série d'écoles philosophiques dans le but d'en éprouver la validité et l'orientation de la division temporelle du chemin sur ses propres œuvres.<sup>17</sup>

15 Mixail Baxtin, « Formy vremeni i xronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike », op. cit., p. 81.

16 *Ibid.*, p. 281.

«Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп – “жизненный путь ищущего истинного познания”. Жизнь такого ищущего расчленяется на точно отграниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).»

17 *Ibid.*, p. 281.

«Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд

Le second type, type rhétorique, est issu de l'*enkomion*, éloge funèbre et commémoratif du citoyen. Il peut être illustré par le plaidoyer d'Isocrate (Bakhtine ne précise pas de quel plaidoyer il s'agit en particulier). Le chronotope intérieur (le temps et l'espace de la vie décrite) fait place au chronotope extérieur et réel, représenté par la place publique, l'*agora*, qui joue un rôle primordial dans l'évocation de la vie personnelle ou de la vie d'autrui. Sur cette place commence à se former la prise de conscience de l'individu. Par conséquent, le type rhétorique est un acte verbal qui glorifie et justifie en soi l'homme empirique.

À cette période, il n'existe pas de différences génériques entre l'écriture autobiographique et la biographie, car l'homme est entièrement public et extérieur. À l'époque hellénistique et romaine, la question du bien-fondé de l'autoglorification est soulevée par Tacite, Plutarque et Aristide (ici même Bakhtine ne donne pas non plus d'exemples concrets d'œuvres). Cette polémique constitue justement le point de départ dans la distinction de la démarche biographique et autobiographique par rapport à l'existence humaine, dans le traitement différent de la vie de soi et de la vie d'autrui:

Voilà pourquoi derrière la question particulière de la possibilité de l'autoglorification se cache une question plus générale, celle de la possibilité d'appliquer la même approche à sa propre vie et à celle d'autrui, à soi-même et à autrui. La question ainsi posée révèle le fait que *l'intégrité publique* classique de l'homme se désagrègeait et que débutait la différenciation de principe des formes biographiques et autobiographiques.<sup>18</sup>

Ainsi commence le transfert des sphères de l'existence humaine « vers un *registre muet* et vers une *invisibilité de principe* » («на немой регистр и на принципиальную

---

философских школ с испытанием их и ориентация временно́го расчленения пути на собственных произведениях.»

18 *Ibid.*, p. 283.

«Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос – о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что классическая *публичная целостность* человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.»

незримость»<sup>19</sup>). L'image de l'homme, cohérente et extravertie, devient graduellement multiple et introvertie, ses sphères intérieure et extérieure se scindent.

Les écrits subjectifs romains se trouvent dans un autre chronotope réel : c'est la famille romaine qui conserve un caractère public et acquiert un caractère historique et national. Si la conscience autobiographique des Romains est historique et pénétrée par le temps, celle des Grecs est contemporaine et harmonieuse.

Les *prodigia*, les présages et leur interprétation, sont un trait distinctif de la biographie romaine, un principe structurant de la conception et de l'élaboration du matériau autobiographique naissant et biographique. Aux *prodigia* se rattache la catégorie du « bonheur » propre aux Romains, bonheur créateur, public et national, qui forme une personnalité et une existence humaine et qui englobe les destins personnels et nationaux. Au cours de l'histoire, la notion de bonheur acquerra un caractère privé et personnel.

À Rome, il subsiste aussi des schémas subjectifs grecques. Les déplorations grecques (*naenia*) se transforment en panégyriques (*laudes*). Une autre forme romaine contaminée d'une forme hellénique est le livre sur « les écrits de soi » (« собственные писания »),<sup>20</sup> qui représente un catalogue d'œuvres personnelles, qui traite leur thème, leur succès et qui est accompagné de commentaires autobiographiques (cf. Cicéron). Cette forme est issue du schéma platonicien.

Le théoricien distingue deux types de structures dans la biographie antique, types fondés, comme il le dit lui-même, sur l'essence immuable de l'homme accompli. Le premier type est nommé énergétique, le second type est analytique. Le premier type, dont le représentant éminent est Plutarque, découle du concept aristotélien d'énergie, il doit décrire non pas un état mais une action, des manifestations et des expressions de l'homme. Son temps biographique est celui de la révélation du caractère qui consiste en l'achèvement de la forme donnée

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 289-290.

à l'homme dès sa naissance. Tandis que le type analytique, représenté par Suétone qui a influencé le genre biographique au Moyen Âge, est basé sur les thèmes et destiné à montrer l'unité d'un caractère. Ces deux types dressent les contours précis de l'unité d'un caractère au début du récit. Le contenu est structuré dans un ordre temporel pour le premier type et dans un ordre systématique pour le second.

Les formes transitoires sont également répertoriées par Bakhtine, elles marquent notamment le passage de la désagrégation de la conscience publique vers le surgissement de la conscience privée et solitaire, passage qui ne fait que s'amorcer dans l'Antiquité. Le théoricien note ainsi trois modifications de cet ordre:

- la représentation satirique et ironique ou humoristique de sa propre vie dans des satires et des diatribes (Horace, Ovide, Properce) ;
- la forme rhétorique intime de l'épître aux amis (lettres de Cicéron à Atticus), où le moi se déplace vers des espaces fermés et intimes, en perdant son caractère public et extraverti, sa plasticité ;
- la modification stoïcienne des consolations (*La Consolatio* de Cicéron, *Les pensées* de Marc Aurèle, Sénèque, *Les confessions* de saint Augustin, Boèce, Pétrarque). Cette modification introduit une nouvelle forme de relation à soi seul sans témoin qui trouve son expression dans le mot « Soliloquia » attribué à saint Augustin : entretiens solitaires avec soi-même.<sup>21</sup>

La description des événements de la vie intime et personnelle s'accroît progressivement dans les écrits biographiques. D'après Bakhtine, le type d'écriture proprement dite subjective commence à se former dans l'Antiquité tardive. Sa genèse est liée à l'intérêt porté à l'individu et à l'essor du genre biographique.

Remarquons que Mikhaïl Bakhtine ne lie pas ostensiblement l'apparition de l'écriture autobiographique au christianisme, cependant il cite à plusieurs reprises l'exemple remarquable de l'émergence d'une conscience « subjective » chrétienne

21 Saint Ambroise de Milan [IV<sup>e</sup> siècle], le maître de saint Augustin, était, selon le témoignage de ce dernier, la première personne à pratiquer la lecture silencieuse dans l'Antiquité.

qu'est le livre *Les confessions* [rédigées entre 397 et 401] de saint Augustin. Cet ouvrage représente le premier exemple se rapprochant de la conception autobiographique d'une œuvre littéraire et inaugurant la tradition des autobiographies spirituelles.

L'homme solitaire n'apparaît qu'au Moyen Âge. C'est sur cette considération que se termine la conclusion de l'étude de Bakhtine.

En conclusion, nous pouvons remarquer que les idées de Jouri Tynianov et de Mikhaïl Bakhtine sur les genres littéraires, malgré leurs diversités, restent toujours pertinentes, productives et valables pour interpréter les faits littéraires. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'ouvrage *Actes autobiographiques : la situation changeante d'un genre littéraire* [*Autobiographical acts : the changing situation of literary genre, 1976*]<sup>22</sup> où Elisabeth W. Bruss recourt justement à la théorie de l'évolution littéraire de Tynianov. La chercheuse insiste sur le phénomène de la variabilité, en énumérant les variantes qui affectent un genre littéraire. En effet, la notion de variabilité qui fait ressortir la différenciation d'un genre dans le temps aboutit progressivement à l'impossibilité de sa définition. Certes, les genres littéraires évoluent, mais nous pouvons rétorquer aussi qu'ils restent toujours cohérents par rapport à leur système éthico-esthétique à chaque moment de leur développement/évolution historique.

## Bibliographie

BAXTIN, M. M. « Formy vremeni i xronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike », *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1975.

BAXTIN, M. M. « Otvèt na vopros redakcii "Novogo mira" », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva: Iskusstvo, 1986.

---

<sup>22</sup> Elisabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : the Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore / London, Johns Hopkins University Press, 1976.



BAXTIN, M. M. « Problema rečevyx žanrov », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva: Iskusstvo, 1986.

BAXTIN M. M. « Problema teksta », *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk*. Sankt-Peterburg: Azbuka, « Academia », 2000.

BAXTIN M. M. *Problemy poèтики Dostoevskogo*, Moskva: Sovetskij pisatel', 1963.

BRUSS, Elisabeth W. *Autobiographical Acts : the Changing Situation of Literary Genre*. Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, 1976.

HOLQUIST, Michael. « Mikhaïl Bakhtine », in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. Gels et dégels*. Paris: Fayard, 1990, p. 563-572.

*Le dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (éd.). Paris: Dictionnaires le Robert, 2006, t. 2.

SERMAN, Ilya. « Iouri Tynianov », in *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. La Révolution et les années vingt*. Paris: Fayard, 1988, p. 675-688.

TYNJANOV, Ju. N. « O literaturnoj èvoljucii », *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*. Moskva: Agraf, 2002.

Recebido em: 29/06/2020

Aceito em: 30/07/2020

Publicado em setembro de 2020

# Iúri Tyniánov e a palavra poética: a poesia no âmbito do Formalismo Russo

Aurora Bernardini\*

**Resumo:** Este ensaio apresenta as principais contribuições da teoria formalista russa para o estudo da poesia. Seu foco incide nos principais achados teóricos de Iúri Tyniánov no que se refere à abordagem da linguagem poética. Também aponta analogias e “semelhanças de família” entre as teorias de Tyniánov e as poéticas de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira.

**Abstract:** This essay presents the main contributions of Russian Formalism to the study of poetry. It focus on the theoretical concepts developed by Yuri Tynyanov as an approach to poetic language. Moreover, it presents analogies between Tynyanov’s theory of poetic language and the poetics of Carlos Drummond de Andrade and Manuel Bandeira.

**Palavras-chave:** Formalismo Russo; Iúri Tyniánov; Poesia; Linguagem poética  
**Keywords:** Russian Formalism; Yuri Tynyanov; Poetry; Poetic language

O

que até hoje surpreende no Formalismo Russo quando se tenta fazer um balanço de sua contribuição nos diferentes setores da indagação literária – e particularmente no campo que escolhemos, o da poesia – é sua incrível atualidade. Desde seu surgimento em 1913<sup>1</sup> passaram-se mais de cem anos e, no entanto, seus achados continuam válidos e, apesar de pressentidos, ainda não de todo explorados. Ainda no século XIX Aleksandr Potebniá, um de seus mais ilustres precursores, seguindo as pegadas de Wilhelm von Humboldt, declara que a poesia é um dos dois modos fundamentais da apreensão do real, ou seja, é aquele do conhecimento “pela mediação da palavra.”

\*Universidade de São Paulo,  
Programas de Pós-graduação em  
Letras Estrangeiras e Tradução  
(Russo) e Teoria Literária e  
Literatura Comparada da USP.  
Professora, tradutora, ensaísta  
e crítica literária; <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080> ;  
[bernaur2@yahoo.com.br](mailto:bernaur2@yahoo.com.br)

E mais – diz ele –, pelo fato de a linguagem tender a libertar-se do jugo do pensamento e lutar pela suprema autonomia da palavra é que a poesia, “a aspiração ideal da linguagem”, encontra maiores possibilidades de realização. A diferença entre as duas apreensões do real – a da ciência e a da poesia – não está nos fins que elas perseguem, visto que ambas visam à ordenação da experiência, mas enquanto a ciência se ocuparia com material homogêneo, a poesia dá uma resposta específica a um problema específico.

---

1 Em 2013 comemorou-se em Moscou o centenário do Formalismo Russo. O evento que deu origem ao movimento foi uma palestra que Viktor Chklóvski realizou em 1913. Para maiores detalhes, veja neste mesmo número da RUS o ensaio de Valteir Vaz “A era do estranhamento”.

A ênfase dada à metáfora não era, é claro, novidade em Potebniá.<sup>2</sup> Já Aristóteles, na *Poética*, via no “domínio da metáfora” a prova suprema da capacidade de um poeta, prova essa que depois se tornou pedra de toque da teoria romântica da poesia. Mas se a concepção da poesia como discurso autônomo será assumida pelo Formalismo como um de seus pontos-chave, a concepção potebniana da imagem vista como procedimento explicativo, como atalho mental que “substitui uma massa heterogênea de imagens por pequenas unidades intelectuais”,<sup>3</sup> virá a ser controvertida pelos formalistas russos, particularmente por Viktor Chklóvski e Roman Jakobson, e substituída por outra praticamente oposta: a função da imagem não consiste em tornar mais acessível o inusitado, mas sim em tornar estranho o habitual, apresentando-o sob uma nova luz.

Enquanto Potebniá indagava sobre a dinâmica semântica da linguagem poética, outro grande precursor, o estudioso russo Aleksandr Vesselóvski (1838-1906), dirigia seus esforços no sentido da fundação de uma História da Literatura como disciplina em si, com fins e métodos bem definidos. Insistia, como ponto de partida, em tentar encontrar um resposta para a questão “o que é literatura?” e, apesar de não ter chegado àquela definição de literariedade (*literaturnost*) que Jakobson proporia alguns anos mais tarde, Vesselóvski, em sua *Poética Histórica*,<sup>4</sup> se detém sobre a questão crucial para os formalistas dos procedimentos artísticos e dos gêneros literários, focalizando

2 POTEBNIÁ, Aleksandr. Из лекций по теории словесности: басня, пословица, поговорка. (Iz lekcij po teorii slovésnosti: Básnia. Poslóvitsa. Pogovorka (Das palestras sobre teoria da literatura: fábula, provérbio, ditos). Moscou: Vycha chkola, 1984, p. 99.

3 POTEBNIÁ, A. Op. cit. 1984, p. 102.

4 Em 2014, *Poética histórica* foi traduzida por Pedro Piedras Monroy para a editora Akal, de Madri. Trata-se de uma tradução integral diretamente do russo. O volume conta ainda com um elucidativo prefácio assinado por Viktor Jirmúnski.



a poesia mais do que o poeta e a estrutura objetiva da obra literária mais do que os processos psíquicos que o acompanham.

## 5

Se os formalistas, por sua vez, se recusaram a explicar a literatura baseando-se nos processos psicológicos, sociológicos, históricos etc. (não esqueçamos, porém, a questão da consideração das diferentes séries<sup>5</sup>: histórica, biográfica etc., e a da evolução literária<sup>6</sup> para as quais, passado o momento polêmico, sempre estiveram atentos), eles também se mostraram arredios quanto a procurar a “literaturidade” no nível da experiência contida na obra de arte literária ou a aceitar a opinião corrente de que o objetivo privilegiado da poesia seriam as emoções, enquanto o da prosa seriam as ideias.

“Não há motivos mais poéticos que outros, e hoje tudo pode servir de material para a poesia”<sup>7</sup>, escrevia Roman Jakobson em “O que é poesia?”, enquanto Lúri Tyniánov, acentuando a fluidez dos limites entre ficção e realidade, insistia no fato de que a diferença entre literatura e não-literatura devia ser procurada não no tema, mas na maneira pela qual esta realidade é apresentada. A mesma questão foi colocada, dentro da literatura, para se estudarem as diferenças entre prosa e poesia.

“Não há motivos mais poéticos que outros, e hoje tudo pode servir de material para a poesia”<sup>7</sup>, escrevia Roman Jakobson em “O que é poesia?”, enquanto Lúri Tyniánov, acentuando a fluidez dos limites entre ficção e realidade, insistia no fato de que a diferença entre literatura e não-literatura devia ser procurada não no tema, mas na maneira pela qual esta realidade é apresentada. A mesma questão foi colocada, dentro da literatura, para se estudarem as diferenças entre prosa e poesia.

5 A noção de “série” é desenvolvida por Lúri Tyniánov no ensaio “O fato literário”, em 1924. Pode ser encontrado em *Antología del formalismo Ruso y el grupo de Bajtin: polémica, historia y teoría literaria*. Trad. e org. de Emil Volek. Madri: Fundamentos, 1992, pp. 205-225.

6 Já a de “evolução literária”, também de Tyniánov, está em “Sobre a evolução literária” que saiu em 1927 e é dedicado a Boris Eikhenbaum. Pode ser encontrado em *Antología del formalismo Ruso y el grupo de Bajtin: polémica, historia y teoría literaria*. Trad. e org. de Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 251-267.

Apesar de Jakobson ter sustentado numa série de trabalhos a conhecida tese de que a poesia tende para a metáfora (associação por semelhança) enquanto a prosa tende para a metonímia (associação por contiguidade), e que a função poética da linguagem implica a ênfase na expressão, está claro que tanto a metáfora quanto a linguagem poética não são o fator constitutivo da poesia.<sup>8</sup>

## O papel do ritmo

Entre outros livros valiosos sobre o assunto, existe um livrinho de Tyniánov que originariamente tem o título de *O problema da linguagem em verso*,<sup>9</sup> onde é dada uma explicação às vezes complexa, mas sempre extremamente convincente de como funciona a poesia. É dele que vamos falar um pouco agora. Tomemos como ponto de partida a constatação de Carlos Drummond de Andrade, de que o ritmo é o verdadeiro fator constitutivo da poesia, inclusive, no caso, do próprio verso livre:

[...] Então rasguei aquilo e parti impávido para a poesia de verso livre – na ilusão de que era mesmo livre. Não há verso livre. O verso obedece às leis do ritmo. O verso, para ser verso, tem que ter uma estrutura musical, uma cadência. Não importa que você faça quatorze versos de dez sílabas cada um, divididos em dois quartetos e dois tercetos, ou faça como os ingleses, que usam outra divisão. O verso pode ter dez sílabas na primeira linha, quatro na segunda, seis na terceira. É preciso que essas linhas reunidas formem um conjunto rítmico. É como a música moderna, feita mais de dissonâncias do que de

---

9 TYNJANOV, Jury. *Il Problema del Linguaggio Poetico*. Milão, Mondadori, 1968. Em português: Lúri Tyniánov. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Lúri Tyniánov. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

consonâncias. Isso facilitava muito meu trabalho.<sup>10</sup>

Vejamos qual será a justificativa que disso dá Tyniánov em seu livro.

## 8

O que acontece se transcrevermos em prosa o verso livre?

Podem se dar duas ocorrências: 1ª – as divisões do verso não coincidem com as divisões sintáticas, devido à disposição gráfica. Bem, ao passar para a prosa, as divisões desaparecem. De tal modo ficará destruída a unidade da série poética e, mais, juntamente com ela, será destruído outro elemento indicativo, ou seja, precisamente aqueles laços estritos graças aos quais a *unidade poética* consegue manter, amarradas em si mesmas, as palavras: o caráter compacto da série poética. O ritmo no verso é indicativo justamente pela unidade e pela compressão da série do material do discurso. Esse é o motivo pelo qual o conteúdo quantitativo da série poética é limitado, e – quando o verso é longo demais – ou ele se divide em outras unidades ou perde a noção de seus limites. Em ambos os casos deixa de ter unidade. Os dois elementos referidos, a unidade e a compressão da série poética, dão lugar a um terceiro traço distintivo que é a dinamização do material do discurso. A série discursiva na poesia é mais compacta e mais amarrada do que no discurso comum e evidencia infalivelmente a unidade do verso. Nas formas estabelecidas de versificação, a unidade de medida (pé ou sílaba) será menor que o verso enquanto que, na versificação livre, cada verso será assumido como norma. No caso do verso regular temos então uma dinamização de palavras: cada palavra é objeto, ao mesmo tempo, de várias categorias de discurso (é palavra discursiva, é palavra métrica).

---

10 Carlos Drummond de Andrade. Entrevista ao "Folhetim" de 03/06/1984 para o Jornal *Folha de São Paulo*.

No caso do verso livre tem-se frequentemente a dinamização de grupos, sendo que o grupo pode consistir numa única palavra. Assim, enquanto a unidade e a compressão da série poética impõem uma nova ordem às articulações e aos nexos sintáticos-semânticos (ou, no caso em que a série poética coincida com a unidade gramatical, elas aprofundam e sublinham os momentos dos nexos e das articulações sintático-semânticas), a dinamização do material do discurso leva a uma nítida separação entre palavra poética e palavra comum. O sistema de interação entre as tendências da série poética e do conjunto gramatical da palavra métrica e da palavra discursiva assume um papel decisivo. A palavra torna-se um compromisso, uma resultante das duas séries, assim como a frase. A palavra torna-se dificultada e o processo do discurso torna-se secundário. Se, conforme dizíamos, transformarmos em prosa o verso livre em que a série poética não coincida com a série sintática, estaremos violando a unidade e o caráter compacto da série poética, privando-a de sua capacidade de dinamizar o discurso: emergirá o princípio construtivo da prosa e em lugar dos nexos e das articulações do verso, passarão a atuar os nexos e as articulações de natureza sintático-semântica.

2ª – O que acontece, agora, quando se passa para a prosa o verso livre em que a série coincide com a unidade (ou o conjunto) gramatical? A unidade da série poética é destruída, passando a coincidir com a unidade sintática; o momento de compressão da série poética decai, permanecendo uma ligação marcada entre os membros da unidade sintática, e a poesia acaba por desfazer-se por lhe faltar um de seus traços distintivos: o momento da dinamização do discurso. A série poética, mesmo não perdendo de todo suas características, não será mais poética; no desenvolvimento do material não mais se notará a medida do verso, a sua unidade, e juntamente com ela não terá havido a dinamização da palavra e de seus



agrupamentos, resultando isso tudo no decaimento do caráter secundário da palavra no verso. O princípio construtivo de qualquer série tem uma força assimilativa e deformante em relação aos fenômenos de uma outra série. O segredo está na subordinação de um momento a outro, e na poesia, contrariamente à prosa, a influência deformante deve ser procurada no ritmo, juntamente com o princípio de associação simultânea dos elementos do discurso.

11

Veja-se como Manuel Bandeira pressente esse “segredo” numa passagem de *Itinerário de Pasárgada*:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores”.<sup>11</sup>

12

## O material da poesia

Além do problema do ritmo, visto como fator construtivo da poesia, o objeto do livro de Tyniánov é o material de que a poesia é feita e, mais particularmente, “o sentido da palavra no verso”. Essa questão não menos complexa, por ele submetida a um exame rigoroso, leva-o a “achados” extremamente esclarecedores. Ele utiliza como exemplo uma série de poemas russos, mas podemos novamente recorrer a Drummond, cuja milagrosa “Procura da Poesia” os sintetiza quase todos. Devido à sua extensão, reproduzimos apenas uma parte dessa procura:

11 BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966, p. 45. Quanto à “desorientação” de Manuel Bandeira em relação às características do verso livre, veja-se na correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, a carta de Bandeira de 30 de março de 1925 (Andrade e Bandeira 2000: 192-194) citada por Paulo Henriques Britto em “O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre.” *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, (3). Obtido de <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>

(...) A poesia (não tires poesia das coisas)  
Elide sujeito e objeto.  
Não dramatizes, não invoques,  
não indagues. Não percas tempo em mentir.  
Não te aborreças.  
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.  
(...) Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, sê obscuro. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consuma  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada no  
espaço.  
Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?  
  
Repara:  
ermas de melodia e conceito  
elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.<sup>12</sup>

---

12 Carlos Drummond de Andrade. "Procura da poesia". In: *Rosa do povo*. São Paulo: Compa-

Afora a questão do ritmo e a unidade do verso, coincidindo e não coincidindo com a unidade lógico-sintática, que é visível nas várias estrofes do poema, aí estão, na ordem em que foram mencionados, a imagem tornando estranho o habitual (“Teu iate de marfim, teu sapato de diamante”) e funcionando como metáfora e metonímia ao mesmo tempo. Lá está, em todos os *nãos*, a afirmação da *literaturidade* e a suspensão (“não te aborreças” etc.), das outras séries. Fica quase didaticamente explicada, no poema, a ausência de motivos privilegiados (“não tires poesia das coisas”) e a soberania da palavra (“Penetra surdamente no reino das palavras”). Lá estão a forma dificultada (“rolam num rio difícil”) e a “forma definitiva e concentrada”. Existem, porém, dois elementos nesse poema que gostaríamos de analisar um pouco mais detidamente, pois se prendem a dois conceitos que Tyniánov desenvolveu de modo bastante fecundo na segunda parte de seu livro. O primeiro deles é aquele “poder de palavra” contraposto ao “poder de silêncio” de Drummond, que Tyniánov chama de “equivalentes do texto”. Claro que o alcance desse silêncio quase metafísico de Drummond é mais imediato em Tyniánov, mas vejamos o que ele diz a respeito.

Para Tyniánov, a ideia do verso como dado sonoro se encontra, antes de mais nada, diante da constatação de que alguns fatos essenciais da poesia não se esgotam na manifestação acústica do verso, pelo contrário, a ela se opõem. Entre eles estão os equivalentes de texto, ou seja, todos os elementos extraverbais que, de um modo ou de outro, o substituem: certas omissões parciais, certas substituições parciais por elementos gráficos e outros. O que é importante é verificar que o fenômeno dos equivalentes (de metro, de verso, de estrofe etc.) não implica atenuação ou relaxamento, mas pelo contrá-

rio, implica pressão, tensão de elementos dinâmicos que não devem ser confundidos com a pausa, elemento homogêneo do discurso que ocupa um determinado lugar.

## 15

O último e mais crucial elemento que vamos abordar se prende mais literalmente ao sentido da palavra poética e vem introduzido pela penúltima estrofe do poema de Drummond:

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?<sup>13</sup>

Pois bem, essas mil faces secretas que se escondem sob a face neutra da palavra são para Tyniánov os indícios de significado. Sem pretender desenvolvê-los, vamos apenas resumi-los utilizando, em alguns casos, os próprios exemplos de Tyniánov. Apagando-se o significado mais habitual da palavra (ou seja, o indício fundamental de seu significado) nela se manifesta mais fortemente seu matiz léxico, que é um indício secundário permanente de seu significado. Os indícios lexicais mais fortes aparecem nas palavras que não têm indícios fundamentais de significado: nomes próprios, barbarismos ou palavras simplesmente desconhecidas para o remetente. Curioso é um exemplo retirado de “Os mujiques”, de Tchekhov:

Sacha levantou as sobrancelhas e começou alto, em tom de ladainha: – Partidos que foram, um anjo do Senhor apareceu em sonho a José dizendo: ‘Levanta-te, pega o Menino e sua Mãe...’ ‘O Menino e sua Mãe’ repetiu Olga corando de comoção. ‘E foge para o Egito. Nesse ínterim...’ à palavra ‘Nesse ínterim’, Olga não se aguentou e desatou a chorar.<sup>14</sup>

13 Carlos Drummond de Andrade. “Procura da poesia”. In: *Rosa do povo*. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.12.

14 TCHEKHOV, Anton. “Os mujiques”. In *O assassinato e outras histórias*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 75.

Este exemplo é um caso limite. Em poesia os indícios lexicais não eliminam os indícios fundamentais de significado, mas criam o assim chamado tom lexical, o qual, unido aos indícios flutuantes de significado (diferentes em cada caso), constitui o significado da palavra poética dentro de um dado contexto. A palavra não existe isolada, diz o autor. Mesmo que ela seja proferida isoladamente, fora de qualquer frase, é inevitável que provoque no ouvinte séries associativas. Os significados ocasionais que podem ser associados à palavra passam a funcionar como indícios secundários de significado que operam sobre o indício fundamental, dando origem a uma série de alterações. Assim, no trecho final de um poema de Marina Tsvetáieva (1917) traduzido ao francês por Elsa Triolet, temos as duas (ou mais) acepções da palavra “brumas” [*brumes*]:

...Ainsi, debout, mains dans les poches,  
Avec l’océan entre nous...  
La ville dans les brumes,  
Brumes anciennes de l’amour.<sup>15</sup>

## 16

Ou então outro exemplo, ainda da mesma autora: “Sobre os negros contornos do cabo/ A lua – armadura de cavaleiro”.

Observa-se uma espécie de irradiação do significado dos elementos materiais e formais que constituem o signo / lua / e uma tendência a se orientarem para a determinação de um conceito. A matização da palavra “lua” não provém da anulação de seu indício fundamental, mas de sua permanência. Estamos diante de dois planos semânticos distintos, cada um dos quais tem seus indícios fundamentais e se equilibra com o plano paralelo. A flutuação dos dois planos semânticos pode ocasionar o obscurecimento parcial do indício fundamental, dando origem ao fenômeno que estamos acostumados a chamar de metáfora. Entre os indícios secundários manifestam-se alguns que, por sua instabilidade, foram chamados de

<sup>15</sup> TSVÉTAÏÉVA, Marina. *Poèmes* (collection Poètes russes contemporains). Trad. de Elsa Triolet. Paris: Gallimard, 1968, p. 78.

indícios flutuantes. De uma maneira geral, eles são frutos da ambiguidade entendida no sentido de William Empson: “*Any verbal nuance which gives room for alternative reactions to the same piece of language.*”<sup>16</sup>

## 17

Esses indícios flutuantes podem estar ligados a fenômenos de som, como no “Conto do tsar Saltan” de Púchkin, agora, necessariamente, em russo:

*I v sumú evó pustúiu* (E em sua bolsa vazia)  
*Súiut grámotu drugúiu* (Colocam outra ordem).<sup>17</sup>

Pode-se notar que o primeiro verso corresponde ao segundo com o grupo *su* (*sumú* – *súiut*) e uma sua repetição parcial é encontrada na palavra *pustúiu*. A extraordinária força expressiva do verso depende aqui da labialização do som [u]; a repetição deste som torna a articulação ainda mais forte na medida em que estas repetições dão o som não de forma monótona, mas pela alternância de seus diferentes matizes, o que produz uma impressão de articulação prolongada. Com isso os significantes das palavras passam a ser bastante deformados – é como se o indício fundamental da palavra *sumú* (bolsa), ligada sintática e foneticamente com *pustúiu* (vazia), por sua vez regressivamente ligada com *súiut*, retrocedesse diante de indícios flutuantes já perceptíveis. Assim, aqui agem não apenas o matiz semântico geral da série, mas também um deslocamento do significado da palavra, devido à sua estreita ligação rítmica com as outras palavras.

## 18

Um exemplo, entre muitos, que não poderia faltar, apresenta os indícios flutuantes ligados aos fenômenos de tom, que Ty-niánov foi procurar em Montesquieu:

<sup>16</sup> William Empson. *7 types of ambiguity*. New York: New Direction, 1966.

<sup>17</sup> Púchkin Apud TYNIÁNOV, Iúri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 77.

*Centrenthus, Areca, Tegestas, Luscaris  
Messanbrianthemum et Strutiopheris  
Arthuriam, Raphis, Arecas et Limanthe...*<sup>18</sup>

Temos aqui, ao lado de um tom lexical estável, dado pelo emprego de nomes próprios, também o surgimento de um *tom transmental* e, com a intensificação dos indícios flutuantes, a criação de uma semântica imaginária, tão cara aos futuristas russos, que com sua obra fornecem um campo inesgotável para a prática e a comprovação das teorias formalistas.

Para encerrar, eis como Tyniánov interpreta a “Encantação Pelo Riso” do Futurista Velimir Khébnikov, na tradução de Haroldo de Campos:

Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!  
Risonhai aos risos, rimente risandai!  
Derride sorrimente!  
Risos soberrisos – risadas de sorridentes risonos!  
Hílar e srir, risos de soberridores riseiros!  
Sorrisonhos, risonhos,  
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,  
Hilariando, riando,  
Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!<sup>19</sup>

Vê-se aqui a intensificação do significado geral e o papel semântico considerável de cada palavra isolada. Com isso, pela importância do quadro sintático nesta diferenciação de palavras fundadas sobre uma parte objetiva comum, assumem importância também os próprios elementos formais das palavras, cuja semântica emerge tanto mais forte quanto mais a parte objetiva das palavras coincide. Esta coincidência impõe à parte objetiva individual de cada palavra uma relativa atenuação: seu significado é absorvido pelo significado geral e toda ênfase vai para as variantes da parte objetiva.

<sup>18</sup> Montesquieu Apud TYNIÁNOV, Lúri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 68.

<sup>19</sup> In *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista ao “Folhetim” de 03/06/1984 para o Jornal Folha de São Paulo.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.

BRITTO, Paulo Henriques. “O Natural e o Artificial: Algumas Reflexões sobre o Verso Livre.” *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, (3). Obtido de <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>

CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.

EMPSON, William. *7 Types of Ambiguity*. Nova York: New Directions, 1966.

JAKOBSON, Roman. *Noveichaia russkaia poeziia* (A novíssima poesia russa). Praga: Natchala, 1921.

JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

POTEBNIÁ, Aleksandr. *Iz lektsii po teorii slovesnosti: Basnia. Poslovitsa. Pogovorka* (Das palestras sobre teoria da literatura: fábula, provérbio, ditos). Moscou: Vischa shkola, 1984, p. 99.

TCHEKHOV, Anton. *O assassinato e outras histórias*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, pp. 75.

TSVÉTAÏÉVA, Marina. *Poèmes* (collection Poètes russes contemporains). Trad. Elsa Triolet. Paris: Gallimard, 1968.

TYNIÁNOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.



TYNIÁNOV, Iuri *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TYNIANOV, Iúri. "El hecho literario", In: VOLEK, Emil (org. e trad.). *Antología del formalismo Ruso y el grupo de Bajtin: polémica, historia y teoría literaria I*. Madri: Fundamentos, 1992.

TYNIANOV, Iuri. "Sobre la evolución literaria", In: VOLEK, Emil (org. e trad.). *Antología del formalismo Ruso y el grupo de Bajtin: polémica, historia y teoría literaria I*. Madri: Fundamentos, 1992.

TYNJANOV, Jurij. *Il Problema del Linguaggio Poetico*. Trad. Giovanni Giudici e di Ljudmila Kortikova. Milão: Mondadori, 1968.

VESSELÓVSKI, Aleksandr. *Poética histórica*. Trad. Pedro Piedras Monroy. Madri: Akal, 2014.

Recebido em: 24/06/2020

Aceito em: 11/08/2020

Publicado em setembro de 2020

# Poiesis como tomada de decisão: Chklóvski, Tyniánov, Bakhtin<sup>1</sup>

Peter Steiner\*

**Resumo:** A ciência da decisão é uma disciplina relativamente nova: é o produto da imbricação entre matemática, psicologia, economia e outros ramos do saber. Ela estuda como as pessoas fazem suas escolhas e procura fornecer um “quadro racional de escolha entre alternativas possíveis quando as consequências resultantes de tal ação são imprecisamente conhecidas”. Meu artigo aborda as teorias de Viktor Chklóvski e Lúri Tyniánov resumindo como esses dois membros da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), de São Petersburgo, consideravam o escritor um agente racional que almejava um objetivo específico e os meios disponíveis para obtê-lo. Para concluir, justaponto a conceituação formalista de criatividade poética à visão de Mikhail Bakhtin sobre o mesmo assunto, argumentando que a maneira como ele concebe as estratégias disponíveis ao autor literário se adequa a pressupostos da chamada “racionalidade interativa”.

**Abstract:** Decision science is a relatively new discipline: the product of a cross-pollination among mathematics, psychology, economy and a few other branches of knowledge. It studies how humans make their choices and purports to provide a “rational framework for choosing between alternative courses of action when the consequences resulting from this choice are imperfectly known.” My paper deals with the theories of Viktor Shklovsky and Iurii Tynianov outlining how these two members of the Petersburg “Society for the Study of Poetic Language”(OPOIAZ) conceived of the writer as a rational agent pursuing a specific goal, and of the means at his/her disposal to attain it. To conclude, I will juxtapose the Formalists’ conceptualization of poetic creativity to Mikhail Bakhtin’s view on the subject arguing that the way he conceives of the strategies available to the literary author fit the label of “interactive rationality.”

**Palavras-chave:** Teoria da decisão; Racionalidade interativa; Chklóvski; Tyniánov; Bakhtin

**Keywords:** Decision theory; Interactive rationality; Shklovsky; Tynianov; Bakhtin

**“E quando você tiver decidido,  
então confie em Allá”  
Al-Qur’an 3:159**

\* Professor Emérito de Literatura  
Eslava University of Pennsylvania,  
Russian and East European Studies.  
Autor, entre outros, do livro  
*Russian Formalism: A Metapoetics*;  
[psteiner@sas.upenn.edu](mailto:psteiner@sas.upenn.edu)

**Q**ualquer um que já tenha tentado escrever uma obra literária (e mesmo quem não tenha) sabe perfeitamente quão fascinante é essa atividade. O aspirante a escritor deve não apenas escolher entre uma miríade de possibilidades de composição, mas também discutir seus textos com aqueles que compartilham de objetivo similar e, paralelamente a isso, também deve situar sua produção dentro do universo discursivo amplo de uma determinada época e, no caso de utopistas, até mesmo para além de seu tempo. Tudo isso é feito, imagine você, sem qualquer garantia de que a obra nascente desencadeará em seus leitores o efeito estético desejado. Pensada por este ângulo, a criatividade literária pode ser analisada produtivamente pela ciência da decisão – uma disciplina relativamente nova, resultante de uma mistura fecunda entre matemática, psicologia, economia e alguns outros ramos do saber. Seu foco é descobrir como as pessoas fazem escolhas e se encarregam de fornecer um “quadro racional de escolhas possíveis, quando as consequências decorrentes dessa escolha são insuficientemente conhecidas”.<sup>2</sup>

Isso parece tentador, mas quão factível é este processo? Os *littérateurs* [literatos], afinal de contas, se valem com frequência da excentricidade como um traço distintivo e as razões explícitas que eles apresentam para se engajarem na arte verbal parecem fantasiosas demais para serem tratadas, ao menos por enquanto, de maneira sistemática. A fim de evitar esse obs-

---

<sup>1</sup> O texto original do artigo foi publicado em russo, em 2019, na revista Slovo.ru: baltic accent, vol. 10, no. 2, p. 6–25. doi: 10.5922/2225-5346-2019-2-1. A presente tradução foi realizada a partir da versão para o inglês, aceita pela revista *Poetics Today*, mas ainda não publicada.

<sup>2</sup> NORTH, Warner D. “A Tutorial Introduction to Decision Theory,” *IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics*, vol. SSC-4, no. 3; setembro, 1968, p. 200.

táculo, deixe-me enfrentar meu propósito indiretamente: por meio da metateorização.<sup>3</sup> No que se segue, eu abordo as teorias da produção literária elaboradas nas primeiras décadas do século passado por uma tríade de críticos russos famosos para argumentar que eles estavam, implicitamente, empregando procedimentos da ciência da decisão. Dois deles, membros da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), de São Petersburgo, Viktor Chklóvski e Iúri Tyniánov, consideravam o escritor um agente racional em busca de um objetivo específico e delineararam os meios disponíveis para alcançá-lo. Suas abordagens, como pretendo mostrar, correspondem assaz a dois tipos específicos de racionalidade: “racionalidade instrumental” e “racionalidade limitada”. Para concluir, justaponto esses dois conceitos formalistas de *poiesis* à visão de Mikhail Bakhtin sobre o mesmo assunto, argumentando que a maneira como Bakhtin considera as estratégias disponíveis para o literato se ajusta aos pressupostos da “racionalidade interativa”.

## Racionalidade Instrumental

Muitos estudantes de Literatura Russa estão familiarizados com o estilo e com o raciocínio presentes na versão tchernitchevskiana do utilitarismo na sua crítica contundente a *Notas do subsolo* de Dostoiévski. Tal explicação do comportamento humano põe em correlação as preferências do indivíduo com suas ações e conseqüências e também iguala a racionalidade à escolha dos meios mais apropriados para alcançar os fins pretendidos. Como a estética de Chklóvski se enquadra neste perfil intelectual? Antes de seguir com minha discussão, deixe-me salientar que Chklóvski não foi a rigor um pensador, ele sempre se mostrou propenso a reconsiderar algumas de suas categorias básicas. Além disso, não está completamente

---

<sup>3</sup> Metateorização é uma prática reconhecida na Sociologia, no âmbito da qual ela assume algumas funções. A que me ocorre mais facilmente é a de servir “como prelúdio à teoria do desenvolvimento”. (RITZER, George. *Metatheorizing in Sociology* (Lexington, MA: D. C. Heath, 1991), pp. 35-50.

claro se sua teoria do processo literário é descritiva ou prescritiva: se se trata de uma análise imparcial de sua *poiesis* ou de uma asserção programática que deveria ser exemplificada por meio de sua própria produção literária. Com esta ressalva em mente, retornemos a Chklóvski como um racionalista instrumental.

Que conjunto de preferências a criatividade do escritor pretende satisfazer? De acordo com as primeiras considerações de Chklóvski a este respeito, a criatividade se esforça “para devolver ao homem a sua experiência de mundo, para ressuscitar as coisas e liquidar o pessimismo.”<sup>4</sup> Isso deve ser feito, ele afirma, porque nossas forças cognitivas são embotadas pela economia da energia imposta pela inércia mental com que nós, repetidamente, contemplamos nosso entorno habitual de modo a não sermos mais capazes de perceber a realidade na sua autêntica e múltipla heterogeneidade. O desafio do artista é mudar este estado de coisas indesejado por meio do ato de estranhamento,<sup>5</sup> tomando a arte como instrumento para alcançá-lo.

Comportar-se racionalmente, no entanto, obriga o indivíduo a escolher os meios mais eficientes para alcançar o fim planejado, e, para fazer isso, ele deve dispor de um conjunto suficiente de informações sobre a natureza do seu objetivo. A práxis literária, portanto, deve ser ampliada pela poética, a disciplina que subsidia o autor com uma relação de técnicas para que o escritor faça suas escolhas; trata-se de um catálogo de procedimentos literários que permite transformar, com a máxima competência, o material extra-artístico em um texto “estranhante” e que impressiona. Esse pré-requisito explica bem o ávido interesse de Chklóvski pelo “como fazer” literário, sua busca contínua pelas mônadas da forma literária nos mais diversos domínios da arte verbal. No entanto, essa situação relativamente simples tornou-se mais complexa em 1919, quando Chklóvski mudou sua concepção a respeito do objeto

---

4 CHKLÓVSKI, Viktor. Voskrechenie slova, in *Gamburgskii schet: Stati – vosponimania – èsse* (1914-1933) (Moscou: Sovietskii pisatel', 1990), p. 40.

5 Tradução para o termo russo *ostraniénie*.

do estranhamento artístico, substituindo a realidade automatizada por formas artísticas mais antigas, que perderam sua perceptibilidade devido ao uso excessivo.<sup>6</sup>

Como inicialmente previsto por Chklóvski, a melhor prática para “liquidar o pessimismo” era bastante simples. O autor, compelido pela necessidade de “estranhar” a realidade, esforça-se incessantemente por renovar os modos de percepção, dominando os procedimentos literários vitais ao seu propósito. Mas esse *modus operandi* precisou mudar consideravelmente depois que o autor entrou em competição com outros “causadores de estranhamento” e o estranhamento de estranhamentos prévios tornou-se seu objetivo principal. Dado os séculos em que esse processo de rejuvenescimento da morfologia literária esteve em operação, os resultados têm se tornado reduzidos, beirando a utilidade marginal. A invenção mais radical foi chamada de “a invenção do método de invenção”, como Alfred Whitehead a colocou, e Chklóvski se adiantou para fornecê-la.<sup>7</sup>

A razão pela qual os autores tradicionais foram incapazes de melhorar a relação custo/benefício de seus empreendimentos decorre de suas “ingenuidades” (no sentido que Friedrich Schiller entendia este termo) –, da ausência de uma autorreflexão racional. É verdade, os textos que eles criaram visavam oferecer uma imagem contrafactual do mundo, mas os próprios autores pareciam lamentavelmente ignorar a causa subintencional de tal comportamento – qual seja, o imperativo de “estranhar”. Assim, eles atribuíram falaciosamente a estranheza representacional de suas produções a motivações exógenas, quando não, a uma perspectiva não humana, ou a uma intervenção metafísica, exaurindo assim, gradualmente, a credulidade do público leitor. Os modernistas, declarava Chklóvski, devem declarar o rei nu e revelar ao público o que a arte verdadeiramente é: um amplo processo de deformação do material com vistas a produzir um efeito perceptivo específico. Seus

6 Viktor Chklóvski, “Sviaz priemov siuzhtoslozhenia s obshchimi priemami stilia, in OPOIAZ, *Poëtika: Sborniki po teorii poëticheskogo iazika* (Petersburgo: Z. Sokolinskii, 1919), p. 120.

7 WHITEHEAD, Alfred North. *Science and the Modern World* (Nova York: Macmillan, 1926), p. 141.

escritos devem explicitar as técnicas do ofício à inspeção direta do público, apagando assim a distinção entre o material e o procedimento ou, mais precisamente, tornar os procedimentos em si o material da meta-manipulação artística.

A melhor aplicação da teoria de Chklóvski é seu romance epistolar *Zoo*, que fez de um procedimento literário seu protagonista.<sup>8</sup> À primeira vista, *Zoo* se apresenta como um conjunto de episódios sobre a vida do famoso escritor russo vivendo ou passando pela Berlim daquele tempo com um maço de cartas íntimas trocadas entre ele e seu objeto de desejo erótico, Elsa Triolet, a qual foi inserida sem qualquer hesitação nessa miscelânea. Dada sua composição fragmentada, *Zoo* pode ser considerado realmente um romance? Chklóvski aborda essa questão de frente na “Carta 22”, na qual apresenta, para o bem geral, uma breve história do gênero romanesco.<sup>9</sup> A arte do romance, de acordo com suas colocações, se resume a uma concentração de histórias curtas dispersas dentro de um todo maior. Portanto, sua verdadeira história não é senão a sucessão de métodos empregados por escritores para alcançar a integração holística desejada. A figura de Dom Quixote, por exemplo, serviu a Cervantes como procedimento conveniente por reunir eventos diversos como se fossem episódios da vida do personagem; Tolstói, por sua vez, se valeu da psique de seus protagonistas mais expressivos com a mesma finalidade. Mas, à época, observou Chklóvski, a própria ideia de um fio

---

8 A obra de Chklóvski é um todo radicalmente descentrado que compreende três níveis: irônico, literário e político, que, implicitamente, se contradizem. Um amor não correspondido vira ensejo para inventar um romance (“não sobre o amor”) que posteriormente virou um pretexto para que seu autor apelasse ao governo soviético para retornar à Rússia de seu exílio político. *Zoo*, entretanto, não é apenas uma ironia comum, mas uma meta-ironia, *i.e.*, uma ironia disfarçando não ironia. Isso permite que Chklóvski finja fingir: ser a um só tempo um sujeito autoral autoconsciente (senhor de seu texto) e um objeto desafortunado dos caprichos dos outros (um pretendente descartado e um derrotado político). Neste artigo, eu foco exclusivamente no nível literário da obra de Chklóvski. Para maiores detalhes da leitura de *Zoo* nesta perspectiva, veja meu artigo “The Praxis of Irony: Viktor Shklovsky’s *Zoo*”, *Russian Formalism: A Retrospective Glance*, Robert L. Jackson e Stephen Rudy (org.), (New Haven: Yale Russian and East European Publications, 1985), pp. 27-43, ou sua versão revisada, “Praktika ironii: *Zoo, ili pis'ma ne o liubvi* Viktora Shklovskogo”, *Novoe literaturnoe obozrenie* 133, 2015, pp. 169-181.

9 CHKLOVSKY, Viktor. *Zoo, cartas não sobre amor* [*Zoo, или Письма не о любви*]. Berlim: Gelikon, 1923, pp. 82-5.

integrador tornou-se automatizada, pondo em risco destarte a sustentabilidade do próprio gênero. A resposta de Chklóvski a esse desafio histórico foi tão simples quanto ingênua: ele deixou as cartas de Zoo propositalmente embaralhadas. Foi por essa razão, porém, que Chklóvski garantiu seu público. Não apenas as cartas, como todos os blocos que integram o romance, não tinham *de facto* absolutamente nada em comum; mas, convenhamos que conectá-las faria de Zoo um refém do automatizado, privando o livro de qualquer potencial estranhamento. Ao colocar o procedimento vital do romance “em hesitação”,<sup>10</sup> Chklóvski acabou salvando o gênero. Levando a cabo esse procedimento, ele surgiu com um livro picante, ao chamar a atenção para um detalhe.

Se a arte verbal para Chklóvski se reduz a um puro *know-how*, a práxis literária não tem nada a ver com um dom exclusivo nem com uma “loucura divina”, mas, ao contrário disso, ela diz respeito a um conjunto de habilidades particulares que qualquer pessoa pode alcançar desde que se disponha a dominar as regras que regem esse tipo de produção. Ao adotar tal pedagogia vocacional, Chklóvski ofereceu a escritores iniciantes dois manuais de “como fazer literatura”, ambos de sua autoria.<sup>11</sup> O primeiro, publicado em 1927 com o título *A técnica do ofício do escritor*, era composto por quarenta e um capítulos curtos com títulos como “Escrever com precisão e com frases simples”, ou “Sobre os versos e por que não é digno escrevê-los”. Já o segundo, *Como escrever scripts* (1931), foi destinado aos habitantes da *República literária* e focava a crescente indústria cinematográfica soviética.

10 A expressão “*under eraser*”, originária da filosofia de Martin Heidegger e amplamente utilizada por Jacques Derrida (*sous rature*), significa, conforme o *Glossário de Derrida*, rasura: “A rasura instaura uma economia vocabular. O entre aspas, o tipo gráfico da impressão, as letras riscadas e as expressões irônicas devem ser entendidas como manifestações da estratégia desconstrutora em Derrida. Usando termos de uma linguagem que quer desconstruir, Derrida abala essa linguagem e inscreve outro sentido além dela (...). Sendo a rasura uma modalidade de solicitação e estratégia, funciona como elemento regulador da polissemia e estabelece uma lógica de complementaridade na própria sintaxe em que se inscreve. (p. 74) (N. do T.)”

11 Viktor Chklóvski, *Tekhnika pisatelskogo remesla* (Moscou: Molodaia gvardia, 1927); *Kak pisat stsenarii: Possobie dlia natchinaiuschikh stsenaristov s obraztsami stsenariiev raznogo tipa* (Moscou: Goslitizdat, 1931).



## Racionalidade Limitada

Por mais persuasiva que possa parecer, a explicação instrumentalmente racional da tomada de decisão tem perdido, nos últimos sessenta anos, seu brilho intelectual por motivos empíricos. Os indivíduos, apontaram os detratores de tal estilo de racionalidade, na verdade, não agem de acordo com fórmulas precisas. Herbert Simon, o mais influente entre os detratores, é o autor do conceito de “racionalidade limitada”, que ele acreditava ser uma descrição mais apropriada de como escolhas reais são feitas do que suas contrapartidas instrumentalistas. Sua famosa metáfora compara o “comportamento racional humano” a “uma tesoura cujas lâminas são a estrutura do ambiente de tarefa e as capacidades computacionais do ator”.<sup>12</sup> São as imperfeições formativas da nossa mente que tornam essas lâminas figurativas um pouco cegas, impedindo-nos de “ampliar de maneira expressiva a utilidade esperada”. Podemos não ser capazes de reunir, no tempo necessário, informação suficiente sobre o contexto de nossa ação e/ou sobre a proficiência quantitativa necessária para testar todas as variáveis. E, além disso, mesmo que pudéssemos de alguma forma superar todos esses obstáculos, nosso bem calculado comportamento poderia ainda resultar em consequências imprevistas. Mas, apesar disso tudo, tomamos decisões de maneira racional, insiste Simon. Para os instrumentalistas, o que ocorre é que a racionalidade que empregamos é limitada e não abrangente.

Como os racionalistas limitados conduzem seus negócios? Bem pragmaticamente, eu diria. Diante de um desafio real, eles recorrem à “regra geral”. Nesse sentido, chegam a uma solução que pode não ser a ideal, mas que é totalmente “satisfatória”, isto é, adequada às suas necessidades práticas. Além disso, o processo de tomada de decisão é raramente uma ação simples, uma aposta aleatória em empreendimentos, como a arte, com os quais a espécie humana tem se engajado por mi-

---

<sup>12</sup> SIMONS, Herbert. “Invariants of Human Behavior”, *Annual Review of Psychology*, 1990: 41, p. 7.

lênios. A tomada de decisão acontece dentro de um contexto cultural carregado historicamente que induz nosso comportamento, incluindo a maneira como nós fazemos escolhas. “A tradição de todas as gerações mortas”, deve pesar não só “como um pesadelo no cérebro dos viventes.”<sup>13</sup> Ela também pode se mostrar como um conjunto de ferramentas úteis, “um mecanismo de comportamento frugal e rápido que dispensa os cálculos individuais de custo-benefício e a tomada de decisão.”<sup>14</sup> Dado o valor que as normas herdadas desempenham na formação de nossas expectativas, alguns estudiosos preferem acabar de uma vez por todas com o participio do verbo “atar” na caracterização desse tipo de racionalidade, falando, em vez disso, de uma “racionalidade processual”.<sup>15</sup>

Chklóvski concebia o escritor modernista como um “soberano”, no sentido que Carl Schmitt conferiu a esse termo. É “ele que decide sobre a exceção”<sup>16</sup> – a transgressão estranhante das normas literárias - *sine qua non* da arte verbal. Outros formalistas, contudo, objetaram vigorosamente à visão irretida de Chklóvski no que tange à atividade individual no processo literário. O mais proeminente entre eles foi seu amigo e membro da OPOIAZ Iúri Tyniánov. Sua perspectiva teórica, é fácil perceber, assemelha-se à dos proponentes do racionalismo limitado na medida em que, em literatura, ele insistiu, as condições externas e, sobretudo, as regras e os procedimentos herdados coletivamente fazem a escolha do autor por meios formais estéticos fracassar. Como uma instituição distributiva, a arte verbal nasce de consequências não intencionais e o poder do indivíduo de alterá-la unilateralmente é desprezível. Claramente visando o voluntarismo de Chklóvski, Tyniánov

---

13 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Nova York: International Publishers, 1963, p. 15.

14 GIGERENZER, Gerd e SELTEN, Reinhard. “Rethinking Rationality” in *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox*, org. G. Gigerenzer and R. Selten. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001, p. 10.

15 Veja por exemplo: HEAP, Shaun Hargreaves, *Rationality in Economics*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 116-121.

16 SCHMITT, Carl. *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, tr. George Schwab Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 5.

escreveu: inovações “nascem com base em resultados ‘acidentais’ e em ‘desvios acidentais’ não de um desejo consciente. “De certo modo”, ele continua, “cada defeito, cada erro, cada aberração de uma poética normativa é, potencialmente, um princípio construtivo novo.”<sup>17</sup>

Mas mesmo que o autor pudesse estimar todas as consequências estéticas de sua ação, adaptando favoravelmente a morfologia de sua obra em função do efeito desejado, o projeto ainda sofreria interferências. Aqui reside a segunda diferença entre Chklóvski e Tyniánov. Para o primeiro, a literatura era um campo autônomo governado pelo algoritmo inteiramente endógeno do estranhamento, o qual, Chklóvski parecia acreditar, pode ser totalmente controlado. Para o segundo, o campo literário *a priori* estava sempre inserido na esfera mais ampla da cultura em geral – “um sistema de sistemas”, no seu linguajar.<sup>18</sup> Tal totalidade cultural segue sua própria regularidade estrutural exógena à literatura e impacta seu desenvolvimento imanente, o qual, desnecessário dizer, injeta uma boa dose de aproximação a qualquer tomada de decisão literária. Ou seja: a transição do Classicismo para o Sentimentalismo nas letras russas por volta da virada do século XVIII – ao olhar desatento um fato puramente literário – estava, de fato, conforme Tyniánov mostrou, intrinsecamente atrelada à mudança geral no ambiente comunicativo dominante na sociedade russa de então. A substituição da corte refinada e formal pelo salão particular e descontraído que cultivava a arte da conversação refinada foi claramente uma transformação que nada teve a ver com as convenções literária *per se*, mas, não obstante, as modificou significativamente.<sup>19</sup>

Qual é, de acordo com Tyniánov, o objetivo de um literato? Sua resposta a essa pergunta é uma nuançada versão do estranhamento chklovskiano. De acordo com Tyniánov, o escritor deseja realizar uma “construção discursiva dinâmica”, isto é,

17 TYNIÁNOV, Iúri. “Literaturnii fakt”, *Poètika. Istoría literatury. Kino*. Moscou: Nauka, 1977, p. 263.

18 JAKOBSON, Roman e TYNIÁNOV, Iúri. “Problemas dos estudos literários e linguísticos”. [ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА] *ibid.*, p. 283.

19 TYNIÁNOV, Iúri. “Sobre a evolução literária”. *ibid.*, p. 279.

um ato enunciativo no qual o leitor perceba a disputa pela dominação e subordinação entre os componentes textuais (sonoridade versus sentido na poesia, por exemplo).<sup>20</sup> E, como é esperado, é apenas uma questão de tempo até que este efeito precioso ocorra. As duas fontes principais de incertezas sob as quais os artistas devem tomar suas decisões morfológicas foram mencionadas acima. A última marca de nível do sucesso – o aferidor que mensura o grau de novidade – é o conjunto de procedimentos interpessoais sobre os quais os artistas não têm controle. Além disso, essas regras e regulamentos são um alvo em movimento não só porque estranhamentos efetivos estão constantemente impactando tais regras, mas também porque alterações culturais podem, a qualquer momento, cancelar a validade dessas regras. Dada essa fluidez, podem os artistas agir de maneira totalmente racional?

Podem, de acordo com Tyniánov; mas de uma maneira limitada, por meio de uma estimativa regulável. Estudando as estratégias de autores que, contra todas as probabilidades, conseguiram influenciar a tradição, Tyniánov apresentou a técnica fluida da paródia como a melhor aposta. Isso ocorre porque a estrutura da obra literária é uma delicada oscilação entre dois extremos. Para ser reconhecida como literatura, a obra deve ser iterativa, regurgitar fórmulas poéticas verdadeiras e testadas. Mas, ao fazê-lo, ela não pode simplesmente ser réplica de outras obras. O epigonismo, aos olhos dos formalistas, mata a arte. Ao mesmo tempo, porém, a novidade não deve ser radical ao ponto de despojar o texto, por uma questão de originalidade, de todos os seus atributos literários. Uma boa dose, *ad hoc*, de redundância e entropia por meio da paródia combinaria bem, na opinião de Tyniánov, com este duplo desafio. Os parodistas se prendem a sistemas de normas literárias por meio de um texto que já pertence à tradição só para “extraí-lo do sistema literário... [e] para desmembrá-lo como um sistema.”<sup>21</sup> Após ser dissolvido em suas partes constituintes, o texto parodiado é recombinaado com novos elementos,

---

20 TYNIÁNOV, Lúri, “O fato literário” *ibid.*, p. 261.

21 TYNIÁNOV, Lúri. “Sobre a paródia”, *ibid.*, p. 292.

claramente incongruentes entre si, substituindo alguns desses elementos originais. As paródias juvenis que Nekrássov fez dos poemas românticos de Lermontov ilustram bem esta técnica híbrida. Elas misturam “figuras rítmico-sintáticas elevadas” retiradas da obra do venerável escritor com dissonante “vocabulário e temas baixos”. Além disso, embora bastante marginal em sua obra, as paródias de Nekrássov, na visão de Tyniánov, preparam o terreno para o tipo prosaico da poesia cívica russa nos anos de 1950.<sup>22</sup>

## Racionalidade interativa

Mikhail Bakhtin, o último assunto a ser considerado, é uma figura notadamente difícil de abordar por mais de uma razão, a mais preponderante entre elas é a natureza inconstante do seu pensamento, a vontade de visitar seus conceitos estabelecidos e reinterpretá-los de uma perspectiva verdadeiramente nova. Aventurar-se na apresentação de seu entendimento da produção literária de uma maneira exaustiva exigiria infinitamente mais espaço do que disponho aqui. Por essa razão, focarei apenas em uma parte de seu mais antigo ensaio dos anos de 1920, convenientemente recolhido no primeiro volume de seus *Collected Works*, cuja “arquitetônica” (um dos termos favoritos de Bakhtin) é relativamente coerente e me fornece material suficiente para estabelecer um quadro de restrições e escolhas com os quais um escritor criativo se depara, de acordo com o *jovem* Bakhtin, quando se incumbe de fazer literatura.

Se o duo da OPOIAZ Chklóvski e Tyniánov, apesar da marcante discrepância em relação aos tipos de racionalidade a que eles pertencem individualmente, consideravam-se companheiros de viagem, Bakhtin pertencia a uma tendência acadêmica totalmente diferente, hostil à OPOIAZ. Desde o início de sua carreira, ele criticou vigorosamente a Escola Formal. Ao classificar as numerosas objeções que ele fez, basta dizer que Bakhtin considerava a sua abordagem da obra literária

---

22 TYNIÁNOV, Iúri. “Stikhovye formy Nekrasova”, *ibid.*, pp. 18-27.

superior à dos formalistas devido à sua natureza sintética. A diferença fundamental entre ele e os formalistas, dizia ele, é que sua estética baseada na filosofia procurava estabelecer o que todas as artes têm em comum e como elas interage com a totalidade da cultura em geral; enquanto os formalistas partiam de uma abordagem estritamente previsível de uma única arte (literatura), postulando sua autonomia. Eles privilegiaram o que separa a literatura de todas as demais artes, isto é, seu material. E, inspirados nas ciências naturais – acusou Bakhtin –, os críticos formalistas reduziam a literatura à sua fisicalidade ôntica, deixando fora de seu campo de interesse significados e valores que inelutavelmente conectam a arte à vida. Foi precisamente o recurso da racionalidade interativa, como mostrarei à frente, que possibilitou a Bakhtin superar a cisão entre esses dois domínios.

Então, qual era o propósito da literatura para Bakhtin? Estranhamente, ele não abordou diretamente essa questão. Parece justo supor, porém, que ele concebia a arte da palavra como uma implementação da máxima do oráculo da Ilha de Delfos, popularizada por Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo!”. Isso por si só já soaria bastante prosaico se não fosse pela conceituação incomum que Bakhtin atribui a essa ideia. Conhecer a si mesmo, ele defendia, é como dançar tango: deve ser sempre a dois. *Prima facie*, este postulado parece bastante contraintuitivo e precisa ser deslindado. No entanto, essa concepção tem papel fundamental na teoria bakhtiniana da arte. “Um evento estético”, ele insiste, “pode se concretizar apenas na presença de dois participantes.” Ele pressupõe duas consciências não idênticas. Se essa condição não for atendida, por qualquer motivo, estamos diante de eventos que podem ser extraestéticos, éticos, cognitivos ou religiosos. “A este respeito”, ele continua, em outra passagem, “podemos falar da necessidade estética absoluta de um ser humano por outro, para se ver, relembrar, juntar e unificar a atividade do outro, capaz de produzir uma personalidade aparentemente acabada do ser. Essa personalidade poderia não existir até que o outro a crie.”<sup>23</sup>

23 “O autor e a personagem” [Avtor i gueroi v esteticheskoi deiatelnosti], *Sobranie sochine-nii*, vol. 1: *Filosofskaia èstetika 1920-ch godov*. Moscou: Izdatelstvo Russkie slovari, 2003,

A palavra-chave na citação acima sobre o ponto de vista de Bakhtin a respeito da autocognição é o vocábulo “acabado”. Seres humanos isolados, o pensador [мыслитель] russo nunca cansou de repetir, são, *a priori*, incapazes de construir uma imagem acabada ou “consumada” (outra palavra predileta de Bakhtin) de si mesmos, mas apenas algo parcial, fragmentos incompletos, cada um possuindo seu próprio percurso separado. Por quê? Porque cada perspectiva individual é, por definição, limitada tanto temporalmente quanto espacialmente. *Videlicet*: os dois momentos definidores de minha existência – o nascimento e a morte – estendem-se para além dos limites da minha cognição, da mesma forma que sou incapaz de examinar diretamente certas partes do meu corpo. Dessa forma, o “autoconhecimento propiciado pela terceira pessoa”<sup>24</sup> é uma obrigação. Somente uma pessoa externa – alguém localizado fora de um determinado espaço circunscrito, fora do ponto subjetivo ocupado por mim e, dessa forma, no comando de dados excedentes a meu respeito – é capaz de apreender a minha existência na sua totalidade, como um evento completo e acabado. É precisamente a arte, Bakhtin insiste, que melhor se adequa em fornecer uma imagem totalizante do ser, fornecendo-lhe o sentido e o valor que seus fragmentos díspares e contingentes em si mesmos não possuem.

O caso paradigmático que Bakhtin chama de uma interação “respondível”<sup>25</sup> entre dois seres – a autorrealização refletida de um por meio do outro – é a relação entre o autor e seu personagem. “Sem a personagem” – ele sustenta – “não há, via de regra, visão estética [ou] obra artística” e o que importa é

---

pp. 102 e 115.

24 Para uma discussão deste conceito veja por exemplo PEDRINI, Patrizia e KIRSCH, Julie. (org.). *Third Person Self-Knowledge, Self-Interpretation, and Narrative*. Cham: Springer, 2018, ou CHOIFER, Alla. “A New Understanding of the First-Person and Third-Person Perspectives”, *Philosophical Papers* 2018: 47, no. 3, pp. 333-371.

25 Optou-se aqui pela utilização dos termos “respondível” e “responsabilidade” que correspondem ao termo russo “ответственность”, utilizado no original por Bakhtin. Peter Steiner utiliza a expressão “answerability”, já consagrada entre os bakhtinianos norte-americanos, para traduzir o termo russo. No Brasil essa palavra muitas vezes foi traduzida como “responsabilidade”, o que amplia demasiadamente o campo semântico do termo no original russo. (N. do T.)

apenas seu tipo: “real, expresso [ou] potencial”.<sup>26</sup> Externo ao personagem e, dessa forma, numa posição que lhe permita conhecer mais sobre o personagem do que sobre si mesmo, o escritor tem a possibilidade de completar a imagem do sujeito representado, dando, desta maneira, objetividade e ordem ao rol de características contingentes. No entanto, e isso deve ser enfatizado, “uma imagem estável e circunscrita de um personagem” não é algo dado antes do seu vir a ser, trata-se de um ideal a ser realizado por meio do “embate do artista... com ele mesmo”.<sup>27</sup> A fonte de seu conflito interno é o fato de que a consumação da forma estética não é um tiro certo, mas, antes disso, um disparo que oscila entre duas atitudes mutuamente dissonantes, quais sejam: empatia e distanciamento. “Para estar engajado esteticamente”, escreve Bakhtin,

Devo me projetar em outro ser, ver seu mundo axiologicamente de dentro, como ele mesmo vê esse mundo, assumir sua posição, e então, após retornar ao meu próprio *locus* de origem, preencher seu horizonte com o excedente de visão que o meu próprio horizonte externo a ele fornece. Devo circunscrevê-lo, criar um ambiente consumado para ele fora dos excessos da minha própria visão, do meu conhecimento, do meu desejo e dos meus sentimentos.<sup>28</sup>

Ou, de uma maneira menos prolixa, “a consciência autoral é a consciência de uma consciência”; em suma: o autor “não deve falar de sua vida, mas falar sobre sua vida pelos lábios do outro.”<sup>29</sup>

Neste ponto, leitores exigentes podem suspeitar da minha linha de pensamento. E isso seria justo! Eu não comecei, eles poderiam asseverar, chamando a estética de Bakhtin de interativa? No entanto, lamentavelmente, até este momento minha apresentação das ideias do pensador russo focou unicamente na consciência isolada com o “significante” outro como uma mera invenção dessa imaginação artística. Para desviar essa posição ameaçadora, devo pontuar que a relação autor/

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 106.



personagem, em que “a existência *total* do outro é vista de fora: não apenas seu próprio conhecimento de que está sendo percebido pelo outro, mas também para além de sua consciência de que tal outro de fato existe”,<sup>30</sup> é, para Bakhtin, apenas o caso mais incipiente de nossa autorrealização através do outro. Essa situação unilateral existe apenas na arte. E, devido à passividade do personagem, ela pode servir aqui como o instrumento de um jogo livre sem fim. No entanto – e isso é um sinal –, um procedimento mental idêntico a esse opera em todas as modalidades de interação humana. A capacidade “de tornar autor” um outro, para renovar a linguagem de Bakhtin, corresponde estritamente ao que a psicologia cognitiva moderna chama, de maneira um tanto infeliz, de “Teoria da mente” – “nossa capacidade cotidiana de ‘entrar na cabeça’ das pessoas e contemplar o que elas desejam, sabem, pretendem e acreditam” –, cuja habilidade nos separa daqueles que não a possuem: os autistas, esquizofrênicos e outros indivíduos com problemas semelhantes.<sup>31</sup> Se não fôssemos capazes de “ler pensamentos”, de incutir nos outros motivos, crenças ou violações assumidos, enquanto recursivamente preparamos as estratégias preventivas para responder a elas, as interações humanas se transformariam numa série de coalisões caóticas sem qualquer sentido.

Para ilustrar minha afirmação, deixe-me comparar a concepção bakhtiniana de uma interação “respondível” em literatura com a tão falada “teoria da simulação” – a tese amplamente aceita sobre como atribuímos pensamentos aos outros na vida cotidiana –, pertencente à supracitada “teoria da mente”. “Em primeiro lugar”, argumenta seu defensor, Alvin Goldman, “o atribuidor cria nele mesmo estados falsos com vistas a alcançar seu objetivo. Em outras palavras, o atribuidor tenta se enquadrar nos ‘padrões mentais’ de seu alvo... O segundo passo é alimentar esses estados falsos com algum mecanismo da própria psicologia do atribuidor – por exemplo, uma toma-

---

30 HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*, 2a edição. Londres: Routledge, 2002, pp. 32-3.

31 APPERLY, Ian. *Mindreaders: The Cognitive Basis of “Theory of Mind*. Hove: Psychology Press, 2011, p. 1.

da de decisão ou um mecanismo de geração de emoção – e permitir que esse mecanismo opere sobre os estados de simulação para gerar um ou mais estados novos... Em terceiro lugar, o atribuidor atribui o resultado ao seu alvo como um estado que o alvo experimentará (ou já tenha experimentado).<sup>32</sup> Enquanto os dois primeiros estados reais de “leitura de mente” correspondem muito diretamente ao processo dual bakhtiniano de empatia/distanciamento entre autor e personagem, a *poiesis*, como ele entende esse termo, dispensa a última etapa porque as personagens da literatura são meros avatares, representações de interlocutores, e não pessoas reais.

Eu poderia ter afastado a suspeita de que a abordagem bakhtiniana da obra literária não pode ser considerada interativa. Mas há outro obstáculo na minha abordagem que parece ainda mais prejudicial à minha hipótese. Dada a ávida aversão de Bakhtin ao racionalismo de sua época, estaria justificada minha ação de chamar tal interatividade de racional? “Toda filosofia contemporânea brotou do racionalismo”, ele criticou de maneira enérgica, “e está inteiramente saturada do preconceito do racionalismo que afirma que só a lógica é clara e racional.”<sup>33</sup> O infortúnio de tal sagacidade – Bakhtin se detém sobre essa ideia algumas páginas adiante - vem daquilo que Karl Popper denominou “a doutrina da primazia da repetição lógica”, que “fornece um tipo de *justificativa* para a aceitação de uma lei universal”,<sup>34</sup> a saber, que “a verdade ... é composta de momentos universais; que a verdade de uma situação é precisamente o que é repetível e constante nela, [e apenas] o que é universal e idêntico importa (logicamente idêntico)”.<sup>35</sup>

32 GOLDMAN, Alvin I. “Imitation, Mind Reading, and Simulation,” *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, vol. 1, HURLEY, Susan e CHATER, Nick (org.). Cambridge, MA: MIT Press, 2005, pp. 81-82.

33 “K filosofii postupka”, *Sobranie sotchinienii*, p. 30.

34 POPPER, Karl. *The Logic of Scientific Discovery* (London: Taylor and Francis e-Library, 2005), p. 440.

35 “K filosofii postupka”, p. 30. O melhor exemplo de tal abordagem completamente formalizada à interdependência mútua de indivíduos no processo de tomada de decisão é a teoria dos jogos, que desde a publicação do importante *Theory of Games and Economic Behavior*, de John von Neumann e Oskar Morgenstern (Princeton: Princeton University Press, 1944), tem emergido da matemática como uma matriz interdisciplinar abrangente através de uma

Um ato estético verdadeiro, como Bakhtin o concebia – a interação respondível entre duas mentes contrárias, cada uma com suas respectivas bagagens de emoções, de histórias, de desejos pessoais (a lista poderia ser mais longa) – realizáveis de diversas maneiras –, é um evento singular e inerentemente irrepetível, uma exceção a qualquer regularidade. Mas essa circunstância, aos olhos de Bakhtin, não a torna irracional, para ser sincero. “De fato, o ato performático em sua totalidade”, afirma ele, “é mais que racional – ele é *respondível*” “Racionalidade é, portanto, um momento de *respondibilidade*.”<sup>36</sup>

O verdadeiro desafio da crítica de Bakhtin, conforme as citações acima parecem sugerir, não é o racionalismo *per se*, mas apenas um certo tipo de racionalismo: sua redutível variante lógico-matemática ideal para situações abstratas de tomada de decisão com uma solução única. No entanto, um tanto quanto curioso, ele não rejeita a racionalidade, mas a inclui sob o abrangente termo guarda-chuva “*respondibilidade*”, como se fosse uma de suas manifestações. Essa categoria em si, apesar da extrema singularidade de todos os atos que a compõem, em vez de ser irracional é, para Bakhtin, o epítome de uma forma diferente/mais elevada de racionalidade. Que tipo de racionalidade é, então, a *respondibilidade*? Obviamente, não se trata de um infalível *mathesis universalis*, de um *nostrum* autorredentor contra uma falibilidade demasiado humana, mas sim algo completamente diferente disso: ela é uma inteligência social amplamente concebida, uma bússola rústica que nos ajuda a navegar nossas trajetórias através de um universo de relações transpessoais opacas, que se mostram multifacetadas, multiníveis e multifatoriais. Esse entendimento da racionalidade interativa, eu acrescentaria, está em voga hoje em dia entre alguns cientistas do desenvolvimento cognitivo. Deixe-me explicar.

---

matriz crescente da ciência social. Para uma pesquisa útil de um balanço transdisciplinar da teoria dos jogos veja, por exemplo, PIETARINEN, Ahti-Veikko. “Games as Formal Tools versus Games as Explanations in Logic and Science”, *Foundations of Science* 8: 2003, pp. 317-63.

36 *Ibid.*, p. 36.

O enigma da razão, Hugo Mercier e Dan Sperber explicam, em um livro de mesmo nome, é algo dúbio. Se a razão é uma faculdade cognitiva eminentemente útil que colocou o *homo sapiens* no topo do polo totêmico evolucionário, então indaga-se: por que ela não se desenvolveu em um nível comparável com o de outras espécies? Além disso, se a razão tem sido um componente da mente humana por tanto tempo, por que ela não se desenvolveu com o tempo, permanecendo tendenciosa, ilógica e sistematicamente falha?<sup>37</sup> Uma vantagem real do desenvolvimento dos humanos em relação aos outros seres, e eis aqui a resposta à primeira indagação, é a sua cooperação intensiva sustentada pela vasta e complexa rede de conexões intersubjetivas e recíprocas. A razão – “uma adaptação ao nicho hipersocial que os humanos têm construído para si mesmos” – seria, como uma ferramenta organizacional para gerenciar a sua delicada coexistência, totalmente sem utilidade para espécies que são muito menos socializadas que nós.<sup>38</sup> No que se refere à segunda pergunta, que, de um ponto de vista estritamente lógico, parece que “o viés da razão e a preguiça não são falhos,” nossos autores observam, “elas são recursos que ajudam a razão a cumprir sua função [social]... a encontrar razões que sustentem [o seu] ponto de vista” e/ou que validam sua posição.<sup>39</sup>

Isso não significa, de modo algum, e a dupla de cientistas cognitivos se apressam em afirmá-lo (ofuscando o pensamento de Bakhtin), que a racionalidade social não tem utilidade para a lógica como um todo. Ao contrário da *doxa* comum, seu papel não é nos conduzir a soluções intrinsecamente melhores. Para que ela serve, então? Na primeira parte deste artigo,

---

37 MERCIER, Hugo e SPERBER, Dan. *The Enigma of Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017), p. 4.

38 *Ibid.*, p. 330.

39 *Ibid.*, p. 331. “As pessoas são tendenciosas ao buscar razões que amparem seus pontos de vista porque assim é como elas podem justificar ações e convencer os outros a compartilhar suas crenças. Você não pode justificar a si mesmo pressentindo reações que enfraqueçam sua justificativa... E se as pessoas raciocinam preguiçosamente, é porque, numa interação padrão, essa é a maneira mais eficiente a proceder. Ao invés de trabalhar duro para antecipar contra-argumentos, geralmente é mais eficiente esperar que seus interlocutores os forneçam.” *Ibid.*

que dispõe sobre a racionalidade limitada, comentei suficientemente sobre a imprecisão do processo de tomada de decisão em situações reais. Mercier e Spencer apenas ampliam, de uma perspectiva diferente, este achado crítico. De acordo com eles, nossa escolha de uma alternativa fixa entre todas as plausíveis está fadada a fracassar porque ela se baseia sobretudo nos “procedimentos da inferência intuitiva”, a qual eles julgam inconsciente, oportunista e diversa.”<sup>40</sup> No fundo, essa tacanhez não deve nos irritar. A falha de fato ocorre apenas quando precisamos comercializar nossa inábil escolha na ágora (praça pública), justificando-a e convencendo os outros a comprá-la. Mas, para esse propósito, a lógica se torna bastante útil: não apenas como uma norma absoluta ou como um método compreensivo, mas como um instrumento auxiliar de esclarecimento. “No raciocínio argumentativo em particular”, aprendemos com a leitura de *O enigma da razão*, “o uso da relação lógica desempenha um papel heurístico no nosso público. A relação lógica ajuda a desafiar as pessoas a examinar e enriquecer ou revisar suas crenças, ou então a defendê-las com argumentos. Graças em parte à sua roupagem lógica, a argumentação, embora nem sempre convincente, é ao menos geralmente desafiadora.”<sup>41</sup>

Depois desta longa e necessária digressão, deixe-me recapitular rapidamente os princípios básicos da estética de Bakhtin e tirar dela algumas conclusões da perspectiva da ciência da decisão. A utilidade da arte decorre, de acordo com o pensador russo, da capacidade que ela tem de efetuar um processo específico de autognose humana. Para ser produtivo, o aprendizado sobre si mesmo requer uma reduplicação não-idêntica da consciência do autor, a criação de uma personagem que o autor – através de um movimento duplo de identificação e distanciamento dessa estância fictícia – enquadra, adquirindo no processo informações novas sobre o próprio autor. Completamente ciente da impressionante complexidade axiológica que subjaz a todas as formas de interação humana e da variedade

---

40 *Ibid.*, p. 173

41 *Ibid.*, p. 168.

de formas que ela pode assumir, não obstante sua dimensão afetiva/aspiracional, Bakhtin, ao contrário dos Formalistas, resiste em formular qualquer poética sistemática, não há um inventário dos meios à disposição do autor para tornar sua relação respondível com o personagem artisticamente mais eficiente. Para alcançar esse fim, os praticantes da arte da palavra devem confiar apenas em seu domínio das habilidades interpessoais – em sua racionalidade interativa.<sup>42</sup>

No entanto, há uma preferência estética de Bakhtin com a qual os Formalistas podem concordar. Ela diz respeito ao grau de estranhamento da personagem em relação ao seu criador: quanto menos familiar, melhor. Bakhtin fica muito menos entusiasmado a respeito, diga-se, da poesia lírica, na qual a distância entre os dois (autor e personagem) parece mínima e “a consumação formal [da personagem] é alcançada com certa facilidade”,<sup>43</sup> do que a respeito de qualquer outro tipo de prosa (mesmo a autobiográfica), que, a este respeito, sempre se apresenta muito mais polarizada. Isso, no entanto, já era de se esperar, devido ao “conheça-te a ti mesmo” da utilidade da arte. O contato com alguém totalmente estranho tem um potencial muito maior de nos falar sobre nossas próprias cegueiras do que uma interação automatizada com alguém que vemos diariamente.

---

42 A desconfiança de Bakhtin em relação a qualquer poética sistemática anda de mãos dadas com sua posição antiformalista, negando à arte verbal qualquer autonomia *vis-à-vis* outros domínios culturais e, em vez disso, concebe-a como um exercício *a posteriori*. “A atividade estética não cria uma nova realidade. Em contraste com a cognição e com a [ética] ação, que produzem a natureza e a humanidade social”, Bakhtin declara. Ele continua: “a arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica em direção ao que já tem se tornado realidade pela cognição e pela ação”. (“Poblema formy, soderjânia i materiála v slovesnom khudojestvennom tvortchestve,” *Sobranie sotchinenii*, vol. 1, p. 287). Dessa perspectiva, pode ser reivindicado, o personagem é uma personificação de um conjunto de valores e ideias disjuntivas e de atitudes que o autor criativamente refrata ao enclausurá-las dentro de uma forma artística.

43 “Avtor i gueroi v estetitcheskoi deiatelnosti”, *ibid.*, p. 81.

## IV. Inventário epistemológico

Para concluir, deixe-me destacar as diferenças entre três estudiosos de literatura por meio do mapeamento de suas teorias num quadro epistemológico amplo, empregando para tal os *insights* de Ernest Gellner sobre o assunto. “Há duas teorias fundamentais do conhecimento”, afirmou o filósofo tcheco-britânico, “que permanecem em forte contraste uma com a outra. Elas são profundamente opostas.”<sup>44</sup> Essas duas epistemologias mutuamente irreconciliáveis são a concepção individualista/atomística – na esfera do Iluminismo – e a coletivista/orgânica, que nasceu com o Romantismo. De acordo com a primeira, a cognição é um processo empírico em que um indivíduo isolado agrega quantias distintas de informação externa em um todo racional, enquanto interesses privados, livres de quaisquer convenções, guiam suas ações. De acordo com a última, somos partes integrantes de um todo cultural. O que importa é a trama social envolvendo a todos e não os integrantes desse complexo em si mesmos. Quem somos e o que pensamos é uma função dessas representações mentais coletivas – que desconhecem autoria e propriedade – sobre as quais podemos fazer muito pouco. Não é preciso ser um especialista para reconhecer Chklóvski, o racionalista instrumental, como o herdeiro do paradigma individualista, e a racionalidade limitada/processual de Tyniánov como uma encarnação particular do conceito coletivista de conhecimento.

A abordagem interativa de Bakhtin, eu gostaria de propor, oferece uma passagem entre Cila e Caríbdis a esses dois paradigmas incompatíveis. Seu conceito-chave – a responsabilidade – age no sentido de lançar uma luz diferente sobre como as pessoas agem. A noção de responsabilidade resgata o conceito do indivíduo condenado à morte pela coletividade, ao mesmo tempo sem incorrer nos extremos do individualismo de Robinson Crusoe propagado pelos atomistas. Desse ponto de vista particular, podemos ser indivíduos autônomos agindo por

---

44 GELLNER, Ernest. *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 3.

interesses próprios, mas não necessariamente mônadas sem janelas, desconectadas do meio social. Isso ocorre, Bakhtin argumenta, porque a natureza humana é, antes de mais nada, interativa: nossa individualidade não pode ser constituída integralmente sem a mediação do outro. Nosso comportamento poderia ser egoísta, mas, na medida em que ele deve refletir a paisagem mental daqueles com quem nos envolvemos, nossa tomada de decisão não pode ser totalmente autoconfinada. Ela deve, *nolens-volens*, transcender os limites de uma consciência única, deve levar em conta o outro, invadir a mente e imaginar suas ações à luz de nossas ações, enquanto prefigura nossas próprias respostas subsequentes. Somente no interior dessa trama recursiva e desdobrante, exercível na arte com o mais alto grau de liberdade, podemos descobrir esses aspectos da nossa existência que, do contrário, permaneceriam para sempre ocultos a nós mesmos.

À primeira vista, e estou pronto a assumir a culpa, esse esquema pode ser visto como grandioso. No entanto, ele não é de todo desprezível se para tanto o relacionarmos com a sensibilidade artística e com as inclinações teóricas da tríade em consideração. A fixação de Chklóvski pela literatura do século XVIII e pela cultura em geral é bem conhecida.<sup>45</sup> Como crítico, ele analisou o estilo de Laurence Sterne e o assimilou em sua própria práxis literária, chegando até mesmo a se apropriar do título de um de seus romances, *Viagem Sentimental*, para dar nome às suas memórias dos anos tumultuados de 1917-1922.<sup>46</sup> Ele também prestou reverência a Jean-Jacques Rousseau não apenas ao empregar em seu *Zoo* o gênero epistolar tão característico do romance mais famoso desse autor, mas também por marcar esta filiação através do segundo subtítulo: *A Terceira Heloísa*.

---

45 Chklóvski permaneceu temporalmente sintonizado com... a linha de frente da sátira do século XVIII", escreve Caryl Emerson, e "atraído pelos valores iluministas do século XVIII, que insistiam na subordinação do material existente à mente" ("Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost': How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain", *Poetics Today*, 26:4, pp. 639 e 647).

46 Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick* (London: T. Becket and P. A. De Hondt, 1768); Viktor Shklovsky, *Sentimentalnoe putechestvie: Vospominania 1917-1922* (Berlim: Guelikon, 1923).



A poética intersubjetiva e holística de Tyniánov remete reconhecidamente à ambiência intelectual do período com o qual este esteve mais diretamente envolvido: a primeira metade do século XIX. Dentre os Formalistas, ele foi o primeiro romancista cuja pesquisa mudou de maneira substancial nosso entendimento desse período da Literatura Russa. Depois de trocar o ofício de crítico pelo de escritor criativo no final da década de 1920, Tyniánov empregou seu vasto conhecimento histórico do século XIX para compor suas ambientações romanescas, permeadas de detalhes surpreendentes, de vários poetas românticos russos: o menos conhecido Wilhelm Küchelbecker ou Aleksander Púchkin que, como um dos seus biógrafos observou, “foi para Tyniánov o homem mais importante da história russa”. Mesmo hoje, quase um século depois, as traduções de Tyniánov para o russo de obras de Heinrich Heine são ainda apreciadas por seus compatriotas.

O escritor que fascinou o jovem Bakhtin e que foi o objeto de sua primeira monografia acadêmica foi Fiódor Dostoiévski – o escritor que abordou incansavelmente a questão do individualismo. “O enigma fundacional da escrita de Dostoiévski”, observou um comentador recentemente, “talvez o aspecto mais confuso, contraditório e agonizante de sua visão de mundo filosófica”, seja a “sua, a um só tempo, defesa e rejeição do *self*.” No início do meu ensaio, mencionei brevemente a crítica do racionalismo instrumental de Dostoiévski – o pivô intelectual do individualismo burguês ocidental que ele abominou. Uma busca obstinada por uma altruísta desindividualização anima muitos de seus melhores romances. Isso, entretanto, não significa que Dostoiévski abraçou a dissolução romântica do ego na coletividade anônima. Em vez de negar a categoria de individualidade, ele preferiu destacá-la: postular um *self* que fosse as duas coisas ao mesmo tempo: integral no seu próprio direito, mas integrado com o outro. “Na mesma passagem em que [Dostoiévski] defende a aniquilação do ‘eu’”, o comentador acima mencionado sintetiza: “ele defende veementemente a necessidade de “*tornar-se uma personalidade*”, num nível muito mais elevado do que o que tem sido definido atualmente no Ocidente. Sobre se Dostoiévski conseguiu essa sua bus-

ca zetética de tal personalidade, permanecerei calado. Mas, mesmo que ele tenha falhado, a noção de responsabilidade de Bakhtin ofereceu uma elaboração estimulante da aporia que tanto preocupou seu autor favorito.

## Referências bibliográficas

APPERLY, Ian. *Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind"*. Hove: Psychology Press.

BAKHTIN, Mikhail. "Avtor i gueroi v esteticheskoi deiatelnosti" ["O autor e a personagem na atividade estética"], *Sobranie sotchinenii, vol. 1: Filossofskaia estetika 1920-kh godov*. Moscou: Izdatelstvo Russkie slovari, 2003.

CHOIFER, Alla. "A New Understanding of the First-Person and Third-Person Perspectives," *Philosophical Papers*, 2018.

CHKLÓVSKI, Viktor. "Sviaz priemov siujetoslojenia s obshchimi priemami stilia", in OPOIAZ, *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo iazika*, S. Petersburgo: Z. Sokolinskii, 1919.

CHKLÓVSKI, Viktor. "Voskrechenie slova" ["Ressurreição da palavra"], in *Gamburgskii schet: Stati – vosponimania – esse (1914-1933)*. Moscou: Sovietski pissatel, 1990.

CHKLÓVSKI, Viktor. *Zoo, ili Pisma ne o liubvi* [Zoo, ou cartas não sobre amor]. Berlim: Guelikon, 1923.

GELLNER, Ernest. *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GIGERENZER, Gerd e SELTEN, Reinhard. "Rethinking Rationality" in *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox*, org. G. Gigerenzer and R. Selten. Cambridge: The MIT Press, 2001.

GOLDMAN, Alvin I. "Imitation, Mind Reading, and Simulation", *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, vol. 1, HURLEY, Susan e CHATER, Nick (org.). Cambridge: MIT Press, 2005.

HEAP, Shaun Hargreaves, *Rationality in Economics*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*, 2a ed.

Londres: Routledge, 2002.

JAKOBSON, Roman e TYNIÁNOV, Iúri. "Problemy Izutcheniia Literaturny i Iazyka ("Problemas dos estudos literários e linguísticos"), *ibid.*

MARX, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*. Nova York: International Publishers, 1963.

MERCIER, Hugo e SPERBER, Dan. *The Enigma of Reason*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

NORTH, Warner D. "A Tutorial Introduction to Decision Theory", *IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics*, vol. SSC-4, no. 3; setembro, 1968.

WHITEHEAD, Alfred North. *Science and the Modern World*. Nova York: Macmillan, 1926.

PEDRINI, Patrizia e KIRSCH, Julie. (org.). *Third Person Self-Knowledge, Self-Interpretation, and Narrative*. Cham: Springer, 2018. POPPER, Karl. *The Logic of Scientific Discovery*. Londres: Taylor and Francis e-Library, 2005.

RITZER, George. *Metatheorizing in Sociology*. Lexington: D. C. Heath, 1991.

SCHMITT, Carl. *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Trad. George Schwab. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

STERNE, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick* (London: T. Becket and P. A. De Hondt, 1768); Viktor Shklovsky, *Sentimentalnoe putechestvie: Vospominania. 1917-1922*. Berlim: Guelikon, 1923.

TYNIÁNOV, Iúri. "Literaturnyi fakt", *Poetika. Istoria literaturny. Kino*. Moscou: Naúka, 1977.

WHITEHEAD, Alfred, SIMONS, Herbert. "Invariants of Human Behavior", *Annual Review of Psychology*, 1990.

Tradução de Valteir Vaz

Recebido em: 15/07/2020

Aceito em: 25/08/2020

Publicado em setembro de 2020



# O Formalismo Russo sob a lente de L. S. Vygótski: influência e crítica

Priscila Nascimento Marques\*

**Resumo:** O artigo apresenta a discussão vygotskiana sobre as ideias do Formalismo Russo expostas no capítulo “Arte como procedimento”, do livro *Psicologia da arte* (de 1925). Trata-se de uma resposta crítica contemporânea ao desenvolvimento da escola. Apesar de dialogar mais intimamente com as vertentes marxistas do estudo da arte em sua obra, Vygótski faz uma crítica muito refinada, que ressalta o potencial da Escola Formal e, ao mesmo tempo, aponta suas contradições e limitações, sem que as mesmas invalidem a profunda inovação, muito cara a Vygótski, oferecida por vertente dos estudos literários.

**Palavras-chave:** L. S. Vygótski; Formalismo Russo; Psicologia da arte; Teoria literária; Reação estética.

**Keywords:** L. S. Vygotsky; Russian Formalism; Psychology of art; Literary theory; Aesthetic reaction.

**Abstract:** The paper presents a discussion of the ideas of Russian Formalism by Vygotsky exposed in the chapter “Art as device”, of the book *The Psychology of art* (1925). This is a critical response contemporaneous to the development of the aforementioned school. Despite the more intimate dialogue with Marxist approaches to the study of art in his work, Vygotsky makes a sophisticated criticism of the Formal School, one that enhances its potential and, at the same time, points to its contradictions and limitations without diminishing the originality of the approach to literary studies, which was so dear to Vygotsky.

## Vygótski e a cultura literária russa

\* Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Realiza estágio de pós-doutorado no mesmo programa (Financiamento Fapesp: 2015/17830-1); <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>; [prinmarques@alumni.usp.br](mailto:prinmarques@alumni.usp.br)

Liev Semiónovitch Vygótski (1896-1934) notabilizou-se como um dos mais proeminentes e originais psicólogos soviéticos do início do século XX. Fato menos conhecido de sua biografia é seu intenso trabalho inicial no campo das artes, em particular com literatura e teatro. Filho de uma família judaica de classe média estabelecida em Gomel, na Bielorrússia, Vygótski recebeu sua educação inicial em casa com preceptores, e posteriormente em um Ginásio judaico para rapazes. O interesse por temas ligados à história e à filosofia surge ainda na juventude, como revela o testemunho do amigo Semión Dobkin, segundo o qual Vygótski liderou um grupo de estudos sobre história do povo judeu. Além disso, ainda aos 15 anos, Vygótski escreveu uma análise sobre a questão judaica na obra de Dostoiévski, o primeiro escrito de sua autoria de que se tem conhecimento.<sup>1</sup>

A partir de 1914, Vygótski ingressa na Universidade de Moscou e na Universidade Popular Chaniávski. Nessa última, sua formação em humanidades e filosofia ganha densidade, como se pode constatar na monografia escrita por Liev Semiónovitch como trabalho de conclusão de seus estudos na instituição. O ensaio “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca”<sup>2</sup> combina um interesse antigo de Vygótski – a tragédia shakespeariana foi desde a juventude até os últimos dias a grande obra fundamental de sua vida – com traços de uma formação literária e filosófica afeita ao Simbolismo recebida na Universidade Popular.

Nesse ensaio, Vygótski apresenta uma compreensão de Hamlet como mito: a tragédia é entendida como uma construção artística que revela algo sobre o caráter metafísico da existência humana. Ela oferece um sentido primeiro, derivado de sua construção formal e um *segundo sentido*, que não se pode apreender de todo, pois é inefável. O método de interpre-

---

1 Cf. DOBKIN, 1990.

2 Cf. VIGOTSKI, 1999.

tação da tragédia desenvolvido nesse trabalho é denominado por Vygótski de *crítica do leitor*, uma crítica francamente subjetiva, embora não subjetivista, na medida em que, embora busque trazer à tona um entendimento pessoal da tragédia, tal entendimento deve ser fundamentado objetivamente, na materialidade da obra. Com efeito, trata-se de uma crítica algo impressionista, ainda que não chegue a se descolar da realidade do material literário, ao contrário, pois “se de um lado o crítico não está preso a nada no campo da obra em estudo – nem às concepções do autor, nem às opiniões de outros críticos –, de outro está inteiramente preso a essa mesma obra”.<sup>3</sup>

O segundo sentido da tragédia, que é “sobrenatural e pertence ao mundo do além-túmulo”<sup>4</sup> não é revelado pela crítica diretamente, mas apenas sentido conforme sua impressão nas palavras da tragédia. Como se pode observar, trata-se de uma perspectiva que compartilha dos pressupostos estéticos do simbolismo. Para essa corrente estética, o caráter simbólico da arte consiste em que esta é uma “ponte entre dois mundos”,<sup>5</sup> que evoca uma realidade mais profunda, inacessível diretamente. Outro traço simbolista da proposta vygotskiana reside na centralidade da subjetividade como norteadora da análise: a crítica do leitor, assim como a estética simbolismo, coloca o sujeito como centro da produção da arte e da possibilidade de entendê-la: “foi precisamente o simbolismo que problematizou a experiência da subjetividade acumulada no século XIX, e tentou desenvolvê-la, partindo de um princípio seu, o estetismo e a utopia conservadora, para outro – a revolução e a utopia liberal do futuro”.<sup>6</sup>

A indelével marca do Simbolismo presente na monografia sobre Hamlet, escrita entre 1915 e 1916, não se apagará tão cedo. Vygótski continuará sendo um legítimo filho da Era de Prata mesmo depois de retornar a Gomel após 1917. São evidências disso o fato de que a empreitada de curto fôlego lan-

---

3 VIGOTSKI, 1999, p. XXII.

4 Idem, p. 8.

5 Berdiáiev apud CAVALIERI; VASSINA, 2005, p. 107.

6 TOLMACHOV, 2005, p. 32-33.

çada por Vygótski em 1919 – a editora Veka i Dni (Eras e Dias) – teve apenas dois títulos lançados, um dos quais foi uma pequena antologia de versos do poeta greco-francês Jan Moréas (1856-1910), autor do *Manifesto Simbolista* (1886). Estava prevista ainda a publicação do também poeta simbolista Henri de Régnier (1864-1936).

Mais tarde, Vygótski se ocupará intensamente da publicação de crítica teatral. Trata-se de um vasto e fascinante *corpus*, no qual o autor se descola progressivamente da influência simbolista em favor de uma análise pouco subjetiva e mais pragmática e detalhada sobre as montagens teatrais apresentadas em Gomel. A primeira de suas críticas é publicada ainda em 1917, no periódico *Liétopis* de Moscou, mas a produção se intensifica entre 1922 e 1923, em jornais locais de Gomel. Na resenha sobre *Monna Vanna*, do expoente da dramaturgia simbolista Maurice Maeterlinck, por exemplo, Vygótski se limita a comentar a montagem em termos de sua adequação ao tom do “drama interior simbolista”,<sup>7</sup> isto é, seu exame do espetáculo não se vê imbuído de uma visão estética apriorística, mas busca revelar o quanto a peça é consistente com o estilo do texto levado ao palco.

Ainda nesse período pré-psicológico, Vygótski acompanhou como crítico teatral a ascensão das vanguardas russas. Escreveu resenhas sobre espetáculos da Mastfor, companhia de “dança excêntrica” de Nikolai Foregger, da companhia teatral Tocha Vermelha, do Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, entre outros. Ainda antes da fase de crítica teatral gomeliana, Vygótski publicou em 1919 na antologia *Versos e prosa sobre Revolução Russa* um capítulo intitulado “Teatro e revolução”. Nele, Liev Semiónovitch comenta as relações entre o fenômeno social e histórico da Revolução e os palcos russos, tanto em busca de indícios do teatro pré-1917 que pudessem prenunciar o fato revolucionário, como em termos das consequências deste para a cena.

Em “Teatro e revolução”, Vygótski mostra-se um observador sensível e crítico às novas tendências estéticas, e reconhece

---

7 Cf. VYGÓTSKI, 1922, p. 8.



na recém-publicada peça de Maiakóvski, *Mistério-bufo* (de 1918), a mais genuína expressão do novo tempo, uma obra que “nasceu do espírito da contemporaneidade”<sup>8</sup>. O autor aparece integralmente imbuído pela reviravolta produzida pelo acontecimento revolucionário de 1917 e olha o teatro sob as lentes da potencialidade de produção de novas formas: “[...] o espírito novo busca novas formas de se encarnar, assim como não se deve colocar vinho novo em odre velho”<sup>9</sup>.

Assim, no campo das artes Vygótski aparece como uma figura extremamente atenta aos fenômenos contemporâneos, com uma percepção aguçada acerca das relações entre arte e sociedade, distinta de uma leitura marxista vulgar de tipo sociologizante, que busca o reflexo decalcado dos processos sociais na produção artística. Ao contrário, o jovem crítico mostra compreender a interdependência entre arte e sociedade num nível propriamente estético, isto é, como produção de novas formas (e não incorporação de novos conteúdos) que respondam ao *Zeitgeist*.

Conhecedor dos desdobramentos vanguardistas na arte, Vygótski esteve a par também dos novos desenvolvimentos no campo teórico. Se a resposta à arte simbolista foi dada pelas vanguardas, particularmente pelo Cubofuturismo, no campo teórico isso se deu com o advento da chamada Escola Formal dos estudos literários, a qual será objeto de comentário por parte de Vygótski em sua obra *Psicologia da arte*, de 1925.

Esta seção pretendeu descrever de forma resumida o trabalho de Vygótski como crítico, enfatizando seu interesse não apenas pela arte canônica, mas pela nova arte vanguardista, com destaque também para o deslocamento de seu interesse do paradigma simbolista para a arte revolucionária. O presente artigo pretende mostrar como Vygótski, além de ter abordado a arte que lhe era contemporânea em textos críticos, repercutiu (de forma produtiva e crítica) a inestimável contribuição da nascente teoria literária fundada com o Formalismo russo.

---

8 VYGÓTSKI, 2015, p. 199.

9 Idem, p. 203.

## A Escola Formal nos estudos literários

O fenômeno mais importante para os estudos de literatura no começo do século XX foi indubitavelmente a emergência da chamada Escola Formal dos estudos literários. Ela se organizou a partir de dois núcleos: o Círculo de Linguística de Moscou, fundado em 1915, e a Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética de Petrogrado (OPOIAZ), fundada em 1916. Os primeiros teóricos dessa corrente tinham por objetivo libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas que marcavam o pensamento simbolista sobre a arte.<sup>10</sup> Os principais alvos dos ataques formalistas foram a filosofia da arte simbolista e a teoria do linguista Aleksandr Potebniá (1835-891). A noção de que “arte é pensar em imagens”, pedra angular dessa teoria, indica que, anteriormente, a grande matriz da literatura era a metáfora. Para Potebniá, o pensamento por imagens é o traço distintivo da produção literária: “A imagem de Potebniá (tanto quanto a dos românticos) é uma categoria visual, complementada na percepção individual e relacionada com o processo criativo”<sup>11</sup>. Dessa noção decorrem as ideias de que a imagem facilita a compreensão do conteúdo e, dessa forma, o prazer estético é resultado de uma economia de esforços. Assim Viktor Chklóvski (1893-1984), um dos expoentes do Formalismo, resumiu a compreensão sobre saber o fazer poético vigente até aquele momento:

Todo o trabalho das escolas poéticas consiste na acumulação e revelação de novos procedimentos de disposição e elaboração do material verbal; ele está muito mais na disposição de imagens do que na sua criação. As imagens estão dadas; na poesia, as imagens são mais recordadas do que utilizadas como forma de pensar.<sup>12</sup>

Tributário da tradição de Wilhelm von Humboldt (1769-1859), Potebniá segue “a trilha romântica da linguística que colocava ênfase nos fatores individuais e criativos no desenvolvimento

---

10 EIKHENBAUM, 1987.

11 POMORSKA, 1972, p. 30.

12 CHKLÓVSKI, 2019, p. 156.

da linguagem”.<sup>13</sup> Os formalistas, por sua vez, buscaram estabelecer uma distinção entre linguagem *poética* e linguagem *prática*. Olhavam a obra literária menos de um ponto de vista genético (isto é, que buscava as origens e fontes da literatura na biografia do artista ou em elementos sociais e históricos – ou seja, em causas extraliterárias) e mais de uma perspectiva fenomenológica, por assim dizer. A busca era pela especificidade do material literário tal como ele se apresenta. Assim, os teóricos do método formal ressaltaram o “*produto em si mesmo*, não no *processo* ou a *gênese* desse produto; concentram-se sobre os fatores estritamente literários, artísticos ou linguísticos e não sobre aspectos que estão além da esfera do ‘texto’ em si”.<sup>14</sup>

Contudo, não se pode dizer que o Formalismo corresponda teoricamente à doutrina do final do século XIX da “arte pela arte”, uma vez que sua estética é descritiva (e não metafísica), enfatizando o objeto literário em sua materialidade, ao mesmo tempo em que pressupõe a autonomia dos estudos literários.<sup>15</sup> A peculiaridade da literatura deveria ser buscada na própria obra e não no psiquismo do leitor ou do autor, por exemplo. Em consequência, conceitos como os de “intuição”, “imaginação” e “gênio” foram descartados por esta corrente. Para Viktor Jirmúnski (1891-1971), a literatura dispõe de “todo um nexo de relações formais e lógicas inerentes à linguagem e impossíveis de ser expressas em qualquer outro campo da arte”.<sup>16</sup>

Nesse sentido, Chklóvski faz a distinção entre dois tipos de imagens: aquela que age como forma de pensamento prático, ou seja, como forma de unir objetos, e aquela que tem por objetivo intensificar a impressão dos sentidos. O uso de imagens deixa de ser central e torna-se um entre outros procedimentos artísticos dos quais o poeta pode lançar mão. O objetivo desses procedimentos é “intensificar a sensação das coisas”,<sup>17</sup> sendo

---

13 POMORSKA, 1972, p. 20.

14 Idem, p. 29.

15 ERLICH, 1981, p. 171.

16 Apud ERLICH, 1981, p. 174.

17 CHKLÓVSKI, 2019, p. 158.

que “as coisas” podem ser as próprias palavras ou os sons de uma obra. Chklóvski rebate a noção de economia de esforços resultante do uso de imagens ao lembrar que as leis que regem o uso prático da linguagem são opostas àquelas que regem seu uso poético, uma vez que “se na ‘prosa’ informativa, a metáfora tem por objetivo aproximar o tema do público [...] na poesia ela serve para intensificar o efeito estético pretendido. [...] a imagem poética ‘torna estranho’ o habitual ao apresentá-lo sob uma nova luz, ao colocá-lo num contexto inesperado”.<sup>18</sup> Essa linha de raciocínio conduz à formulação de um conceito chave do Formalismo: o estranhamento (*ostraniénie*).

Essa qualidade do pensamento sugere não somente o caminho da álgebra, mas também a escolha de símbolos (letras, em particular as iniciais). Nesse método algébrico de pensar, os objetos são concebidos em seu número e espaço; não são vistos, são apenas reconhecidos a partir de seus primeiros traços. [...] No processo de algebrização, de automatização do objeto, obtemos a máxima economia das forças perceptivas [...] O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostraniénie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.<sup>19</sup>

Desse modo, a imagem empregada como procedimento artístico não tem por finalidade produzir no leitor o reconhecimento daquilo que ela representa, mas permite que o objeto seja percebido de uma forma especial, permite que ele seja visto. A arte, vista em seu caráter particular, passa a ser analisada menos a partir da oposição entre *forma* e *conteúdo* e mais precisamente como organização de um determinado *material* por meio de *procedimentos* poéticos. Para Eikhenbaum, os formalistas contribuíram para que se verificasse que “a especificidade [da arte] se expressa não nos elementos in-

---

18 ERLICH, 1981, p. 176.

19 CHKLÓVSKI, 2019, p. 160-161.

trozidos na obra, mas na utilização particular que se faz deles”.<sup>20</sup> Assim, por material entende-se tudo aquilo que o artista encontra pronto (palavras, sons, fábulas correntes), ao passo que a forma é a organização desse material. Nas palavras de Eikhenbaum:

A concepção de forma aparece em um novo sentido: não como invólucro, mas como uma totalidade, algo concreto e dinâmico, que carrega em si mesmo um conteúdo, fora de quaisquer correlações. Nisso expressou-se um afastamento decisivo em relação aos princípios do Simbolismo, para o qual “por meio da forma” deve transparecer algo “substancial”. Assim, superou-se também o “estetismo” como apreciação de alguns elementos da forma conscientemente divorciados do “conteúdo”.<sup>21</sup>

Importante ressaltar o dinamismo atribuído por Eikhenbaum ao conceito de forma literária, de modo que não se caia numa visão simplista do Formalismo como uma corrente ocupada somente em estudar os aspectos exteriores de uma obra, desprovidos de sentido e significado. A partir da noção de *literariedade* (*literatúrnost*), termo de Roman Jakobson, os formalistas buscaram assegurar a especificidade e a autonomia dos estudos literários. Como observa Erlich:

Isso significava que a arte é um modo distinto de empreendimento humano, não completamente explicável em termos de outras esferas da experiência, ainda que próximas a elas. Implicava a noção de “literariedade” não como um único aspecto pertinente da literatura, nem simplesmente um dos seus componentes, mas uma propriedade estratégica que informa e permeia a totalidade da obra, o princípio da integração dinâmica, ou, para usar um termo da psicologia moderna, uma *Gestaltqualität*. Consequentemente, o “ethos” aparece não somente como uma camuflagem pseudo-realista para o “real”, mas como um elemento *bona fide* da estrutura estética e, como tal, um objeto legítimo do estudo literário, caso ele seja examinado do ponto de vista de sua “literariedade”, ou seja, dentro do contexto da obra literária. E, final-

---

20 EIKHENBAUM, 1987, p. 384.

21 Idem, p. 385.

mente, a obra em si era definida não como um conjunto de procedimentos, mas como uma estrutura complexa e multi-dimensional, integrada pela unidade do propósito estético.<sup>22</sup>

Se, nos primeiros anos, o Formalismo esteve preocupado em distinguir literário e não literário e, para tanto, olhou a obra independentemente de quaisquer nexos sociais, psicológicos e filosóficos, com o passar do tempo, outros temas foram sendo incorporados. Em seu balanço da Teoria do Método Formal, Eikhenbaum, aponta cinco momentos, considerando a evolução dos objetos de estudo: 1) oposição entre língua poética e língua cotidiana; 2) do conceito de forma ao conceito de procedimento e, enfim, à noção de função; 3) noção de ritmo como fator construtivo do verso; 4) o material constitui a motivação e participa da construção, ainda que sempre dependa da dominante construtiva; 5) evolução das formas, estudo da história literária.<sup>23</sup>

É principalmente pelo trabalho de Iúri Tyniánov (1894-1943) que o Formalismo chega aos conceitos de função e série literárias, que permitem com quem o escopo da nova ciência da literatura se expanda. O estudo teórico inicial, responsável por produzir novas categorias e conceitos para uma análise iminente da obra literária, se expande e chega ao campo histórico. Com Tyniánov, a ideia de série literária encontra sentido e particularidade em correlação com outras séries concorrentes na vida social:

O estudo da evolução da literatura é possível apenas mediante uma relação com a literatura como série, como sistema que estabelece correspondência com outras séries, que é condicionado por elas. O exame deve partir da função construtiva para a função literária, da literária à verbal. Ele deve esclarecer a interação evolutiva da série literária com as outras séries correspondentes mais próximas, e não com as mais distantes, mesmo que sejam as principais. O significado dominante dos principais fatores sociais não apenas não é rejeitado por ele, mas deve ser explicado em sua totalidade justamente na questão da *evolução* da literatura, assim o estabelecimento direto da “influência” dos principais

---

22 ERLICH, 1981, p. 198-199.

23 EIKHENBAUM, 1987, p. 407-408.

fatores sociais substitui o estudo da *evolução* da literatura pelo estudo da *modificação* das obras literárias, de sua deformação.<sup>24</sup>

O Formalismo partiu de uma tentativa de conceber uma ciência literária nos termos das ciências naturais – ou seja, isolando o objeto e buscando compreendê-lo de forma abstraída de qualquer contexto seu funcionamento – para um entendimento mais dialético e não unilateral das relações entre literário e não literário. O fenômeno literário deixa de ser uma totalidade estática cujas leis devem ser estabelecidas de uma vez por todas. E a literatura como processo (e não fenômeno) deve ser apreendida não como “*evolução planificada, mas por saltos; não como desenvolvimento, mas como deslocamento*”.<sup>25</sup>

## **A leitura vygotskiana do Formalismo Russo em *Psicologia da arte***

*Psicologia da arte* foi o primeiro livro de natureza científica escrito por Vygótski. É, por assim dizer, sua primeira psicologia. Em linhas gerais, sua proposta consistia em derivar da obra artística uma psicologia que lhe fosse própria, em oposição à frequente tentativa de *aplicar* conceitos psicológicos prontos para compreender a arte. Vygótski elegeu como objeto de estudo a *reação estética*. Contudo, ao investigá-la, estabeleceu um método indireto, por ele denominado método objetivo-analítico. Assim, a reação é aferida não diretamente no receptor concreto, mas reconstituída a partir das características específicas – formais – do objeto estético que a produz, isto é a obra artística. Trata-se de uma proposta com visíveis paralelos com o Formalismo. Se tomarmos o exemplo da noção de estranhamento chklovskiana: nesse caso, o objeto se insere

---

24 TYNIÁNOV, 1929, p. 47.

25 TYNIÁNOV, 1929, p. 6. Interessante observar que a ideia de que o desenvolvimento se dá não em linha reta, mas por saltos qualitativos, está presente também em Vygótski, por exemplo em sua crítica à teoria do desenvolvimento de Bühler (cf. VYGOTSKY, 1982, p. 196-209).

também no campo da reação, a qual também é deduzida indiretamente, mediante a análise dos indícios formais.<sup>26</sup>

O impulso que levou Vygótski a construir sua psicologia da arte é muito semelhante às aspirações que nortearam a organização do Formalismo, em particular no que diz à orientação de ambos para a objetividade, para a abstração do particular em prol da elaboração de leis gerais. Em seu projeto de psicologia da arte, Vygótski afirma que ter buscado:

[...] deduzir as leis da psicologia da arte mediante a análise de uma fábula, um romance e uma tragédia. [...] Estudei nelas o que constitui a base de toda a arte: a natureza e o mecanismo da reação estética. Apoiei-me nos elementos gerais da forma e do material inerentes a toda arte. [...] essa análise pressupõe fazer abstração dos traços concretos da fábula com um gênero determinado para concentrar o esforço na essência da reação estética. [...] os princípios que explicam a arte nos falam de uma reação que de fato *nunca ocorreu* de forma pura.<sup>27</sup>

Nos escritos de segunda metade dos anos 1920, Vygótski discute sua compreensão de que a psicologia é um campo em crise, cindido entre duas tendências irreconciliáveis: uma psicologia científica, materialista e objetiva e uma psicologia metafísica, idealista e subjetiva.<sup>28</sup> A defesa de Vygótski da primeira bem como sua rejeição da metafísica e do subjetivismo são análogas à busca formalista por uma delimitação e rigor do campo dos estudos literários. Para tanto, os formalistas se apoiaram no modelo de conhecimento das ciências naturais. Os fenômenos da cultura deviam deixar de ser examinados por pseudociências, pois são tão suscetíveis à análise e compreensão objetiva quanto quaisquer fenômenos da natureza:

É claro que esse processo será muito mais difícil e doloroso do que na esfera das ciências naturais, pois aqui o fenômeno

<sup>26</sup> Em resposta a uma possível acusação de “desvio psicológico”, Erlich lembra que no Formalismo “a ênfase está localizada não nas associações idiossincráticas do leitor individual, mas nas qualidades inerentes à obra de arte, capazes de suscitar certas respostas ‘intersubjetivas’” (ERLICH, 1981, p. 178-9). Para os formalistas, assim como para Vygótski, o sujeito da reação estética/estranhamento não é empírico, mas uma categoria abstraída.

<sup>27</sup> VIGOTSKI, 2004, p. 371-372.

<sup>28</sup> VYGOTSKY, 2012.



estudado é dado como experiência interna e sua integridade individual multiforme é vivenciada de maneira muito mais plena e clara do que os eventos do mundo exterior, dirigidos a nós como que de por um de seus aspectos. Contudo, não há dúvidas de que a ciência em seu desenvolvimento irá superar essas dificuldades e encontrará o caminho para o estudo isolado dos fatos em seus elementos constituintes.<sup>29</sup>

Também o desenvolvimento ulterior da psicologia vygotskiana e do Formalismo apresentam características análogas: a ideia de função (literária e psíquica) e de desenvolvimento (desenvolvimento psíquico e evolução literária) aparecem apenas posteriormente. A psicologia da arte de Vygótski pertence a um período considerado a pré-história de sua teoria, hoje conhecida como psicologia histórico-cultural. Nos trabalhos escritos entre 1927 e 1930, Vygótski desenvolveu o conceito de mediação por signos e de funções psicológicas superiores, considerando que elas se desenvolvem a partir das relações sociais entre indivíduo e meio. Do estudo isolado das funções, Vygótski, depois de 1930, estabelece a noção de sistemas psicológicos, ou seja, analisa as interconexões entre as funções e desenvolve uma metodologia de investigação por unidades, como sentido, significado e vivência.<sup>30</sup> Compare-se a isso a passagem do estudo isolado dos procedimentos literários (como o estranhamento) ou do som no verso, e o posterior desenvolvimento dos conceitos de fato e série literária.<sup>31</sup>

A obra *Psicologia da arte* é dividida em quatro partes: 1) metodologia do problema; 2) crítica; 3) análise da reação estética; e 4) psicologia da arte. Na primeira parte, o autor estabelece as bases científico-metodológicas de seu estudo, com destaque para a explicitação de suas fontes marxistas (particularmen-

---

29 ENGELGARDT, 1927, p. 111.

30 Cf. DAFERMOS, 2018.

31 A analogia entre o desenvolvimento da psicologia vygotskiana e o Formalismo não pretende ocultar as profundas diferenças entre um e outro campo. Objetiva-se, antes, mapear semelhanças em termos dos anseios e do ambiente epistemológico que atravessa ambos. Tanto um como outro estão imbuídos da tarefa de delimitar um campo de estudo autônomo dotado de consistência científica e objetividade. E, nesse processo, ambos complexificam o entendimento do objeto em questão.

te Bukhárin e Trótski)<sup>32</sup> e a definição do método objetivo analítico. Em “Crítica”, Vygótski discute três teorias sobre a arte vigentes à época: a teoria de Potebniá, o Formalismo russo e Psicanálise. Em cada um desses capítulos, o autor faz uma devida apreciação crítica, que leva em conta as potencialidades de cada teoria e aponta suas limitações e impasses.

No capítulo 3, “A arte como procedimento”, Vygótski faz um balanço essencialmente positivo das conquistas do Método Formal até aquele momento. Com efeito, o deslocamento do foco do estudo da obra literária para a forma condiz com a preocupação que norteia a psicologia da arte vygotskiana de derivar a especificidade da reação estética daquilo que é especificamente artístico na obra (ou seja, de sua forma).<sup>33</sup>

A ideia formalista de que a organização do material na arte se dá por força de um condicionamento estético, isto é, por objetivos exclusivamente artísticos, é também integralmente aceita por Vygótski, que rejeita a instrumentalização da arte em favor de fins cognitivos ou morais – uma ideia defendia também em “Educação estética”.<sup>34</sup> Os personagens numa obra literária não podem ser explicados pela psicologia, pois “os sentimentos também vêm a ser apenas o material ou procedimento da representação”,<sup>35</sup> ou seja, as leis da psicologia não explicam a arte, mas *o material psicológico é reconfigurado esteticamente*. Dessa tal perspectiva, decorre profundo *antipsicologismo* do Formalismo, ou, nas palavras de Eikhenbaum, seu caráter suprapicológico.<sup>36</sup>

---

32 É preciso mencionar que as citações tanto a Trótski quanto a Bukhárin foram censuradas da maioria das edições russas dessa obra (das quais foram feitas as traduções para outros idiomas, inclusive o português). Para uma versão que não omite tais referências, cf. VYGÓTSKI, 2001.

33 Veja-se, por exemplo, como Vygótski define o sentido de seu método: “da *forma* da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento de suas leis gerais” (VIGOTSKI, 2001, p. 27, grifo nosso).

34 VIGOTSKI, 2004, p. 232-263.

35 VIGOTSKI, 2001, p. 62.

36 Cf. Eikhenbaum, apud VIGOTSKI, 2001, p. 63.

Se, por um lado, Vygótski entende que a obra de arte não deve ser explicada nos termos de um aparato teórico psicológico pré-existente, alheio à especificidade da linguagem poética, por outro lado, para o autor, a compreensão do funcionamento e da função da arte não pode prescindir de uma explicação psicológica. Se a Escola Formal representou um enorme avanço no entendimento da materialidade artística ao voltar-se às obras com um olhar objetivo capaz de destrinchar de que, afinal, é feita a literatura, a explicação dada pelos formalistas para o emprego dos procedimentos, ao fim e ao cabo, padece ironicamente de um lamentável “hedonismo elementar”.<sup>37</sup> A crítica vygotskiana merece ser citada na íntegra:

[...] a teoria dos formalistas cai numa surpreendente contradição consigo mesma, quando começa afirmando que em arte não importam os objetos, o material, o conteúdo, e termina afirmando: o fim da forma artística é “sentir o objeto”, “fazer da pedra pedra”, isto é, experimentar de modo mais intenso e agudo aquele mesmo material de cuja negação nós começamos. Graças a essa contradição, perde-se a verdadeira importância das leis do estranhamento, etc., descobertas pelos formalistas, uma vez que o princípio do estranhamento acaba sendo a mesma percepção do objeto, e esse defeito básico do formalismo – a não compreensão do *sentido psicológico do material* – leva-o à mesma unilateralidade sensualista como a não compreensão da forma levou os partidários de Potebniá à unilateralidade intelectualista. Os formalistas admitem que em arte o material não desempenha nenhum papel [...] Contudo, é fácil nos convenceremos de que cada época tem uma relação não só de temas proibidos, mas também de tema a serem elaborados por ela e que, conseqüentemente, o próprio tema ou material da construção nem de longe são indiferentes em termos de efeito psicológico do todo da obra de arte.<sup>38</sup>

Vygótski reconhece que essa falha não se aplica a todo Formalismo.<sup>39</sup> Aponta, por exemplo, como Viktor Jirmúnski en-

37 VIGOTSKI, 2001, p. 72.

38 Idem, p. 66, grifo nosso.

39 Evidentemente o comentário de Vygótski se aplica apenas à produção existente até aquele momento, ou seja, até 1925. Não inclui, assim, muitos dos desdobramentos dessa escola discutidos na seção anterior. O texto “Sobre a evolução literária”, de Tyniánov, por exemplo, é de 1927. Em comentário à *Psicologia da arte*, Viatchseláv Ivánov alerta que a

tende a obra como sistema estético condicionado a uma tarefa artística, sendo que o procedimento é o método e não um fim em si mesmo.<sup>40</sup> Além disso, Vygótski retoma o filósofo alemão Broder Christiansen, cuja obra *Philosophie der Kunst* [Filosofia da arte] foi uma das bases para a construção do Formalismo, como um autor que reconhece a importância do material na síntese do objeto estético.<sup>41</sup> Para reforçar o significado psicológico do material, Vygótski argumenta que a deformação deste pressupõe uma inevitável deformação da própria forma.

Ademais, Vygótski discorda do pressuposto formalista de que o objetivo da arte seja a percepção da forma (visão e não reconhecimento, como diria Chklóvski). Essa valorização da percepção como um fim em si mesmo revela, para o autor, a “pobreza psicológica” e o hedonismo kantiano<sup>42</sup> do Formalismo. Em contraposição a essa ideia, o Vygótski vê na arte um sentido biológico, algo como a sublimação freudiana, mas com ênfase em sua orientação para o futuro. Para Vygótski, ao sistematizar e desenvolver o campo das emoções humanas, a arte organiza o comportamento futuro do homem: “a arte é antes uma organização do nosso comportamento visando o futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima de nossa vida o que está por trás dela”.<sup>43</sup> Muito próximos no olhar atento à especificidade da linguagem artística, o pensamento de Vygótski se afasta do dos formalistas no que diz respeito ao entendimento sobre as relações entre arte e sociedade, algo que se deve ao impacto de interlocutores no pensamento do psicólogo, em particular de teóricos marxistas.

---

crítica vygotskiana diz respeito mais especificamente à obra inicial de Chklóvski (cf. VIGOTSKI, 2001, p. 351). Considere-se, por exemplo, que Chklóvski chegou a fazer algo com uma crítica genética, com estudo de manuscritos, cadernos de rascunhos. Sua intenção, porém, é “demonstrar como o que está em seu início (o material) se vê de tal maneira alterado, que o realmente decisivo em arte são as transformações que têm lugar durante o processo de criação artística” (ORTÍ, 2008, p. 128).

40 VIGOTSKI, 2001, p. 66.

41 Idem, p. 67.

42 Segundo Nunes (2002, p. 13), a experiência estética de Kant está fundada em três princípios: aconceptualidade (evocada aqui por Vygótski), desinteresse (caráter contemplativo) e autotelia (finalidade intrínseca).

43 VIGOTSKI, 2001, p. 320.

## Considerações finais

A legitimidade e fundamento das críticas de Vygótski pode ser constatada no fato de que os próprios formalistas se viram impelidos a avançar em suas elaborações e superar as limitações das ideias iniciais,<sup>44</sup> fato que se tornou possível dado o caráter inacabado e provisório da própria teoria, que surgiu mais como um conjunto de hipóteses a serem testadas do que um método rígido, como explica Eikhenbaun:

O elemento evolutivo é muito importante para a história do método formal. [...] Não tínhamos, e continuamos não tendo, qualquer doutrina ou qualquer sistema completamente elaborado. A teoria é somente uma hipótese de trabalho em nossas investigações. [...] Preferimos estabelecer princípios concretos e nos atermos a eles na medida em que podem ser aplicados a um determinado material. Mas se esse material exige uma complexificação ou uma modificação dos nossos princípios, sem dúvida isso será feito.<sup>45</sup>

A partir do exposto, pode-se concluir que a crítica vygotskiana reconhece e incorpora o potencial produtivo da orientação dos pressupostos formalistas, ao mesmo tempo em que aponta suas limitações e contradições internas. Tanto os representantes da Escola Formal como o psicólogo soviético assumiram posições semelhantes: a) buscaram entender a arte em termos de sua relativa autonomia quanto a fatores extraestéticos, b) concentraram-se no estudo da reação estética não como fenômeno empírico, mas como fórmula abstraída da organização formal do material na obra; c) enfatizaram a necessidade de diferenciar estético de não estético e de compreender a especificidade da arte (linguagem poética versus linguagem prático-cotidiana, para os Formalistas; reação comum versus reação estética, no caso de Vygótski).

O principal ponto de convergência entre a Escola Formal e a psicologia da arte vygotskiana reside na metodologia de am-

---

44 HANSEN-LÖVE, 2001, p. 413-414. Ainda a respeito da relevância da posição vygotskiana, observa-se o fato de que a crítica do psicólogo tenha merecido destaque e um excelente comentário no monumental estudo do eslavista austríaco Åge Hansen-Löve sobre o Formalismo Russo.

45 EIKHENBAUM, 1987, p. 375-376.

bos, isto é, a abordagem imanente da obra, que em Vygótski origina-se ainda no ensaio sobre Hamlet (de 1915).<sup>46</sup> Os exemplos de análise oferecidos por Vygótski na terceira seção do livro são, para todos os efeitos, ótimas análises formalistas. Elas partem do pressuposto de as obras se organizam em termos de uma contradição entre forma e conteúdo, que se resolve na reação estética (ou catarse, termo que Vygótski toma de Aristóteles). Um exemplo evidente de ecos formalistas é a análise da novela “Leve alento” de Ivan Búnin,<sup>47</sup> totalmente baseada nas noções de *fábula* e *siujet*, desenvolvidas originalmente pelo formalista Boris Tomachévski (1890-1957).

Contudo, as análises vygotkianas estão inseridas num entendimento mais amplo da função da arte, explicitado apenas nos capítulos finais da obra. Para Vygótski, a teoria formalista é extremamente profícua na definição do *como?* da arte, mas menos efetiva na compreensão do seu *para quê?* O sentido da arte, segundo Liev Semiónovitch, só poderá ser explicado em termos psicológicos.<sup>48</sup> Para Hansen-Löve,

Aquilo que na reconstrução do modelo reducionista da Fase I é designado como “efeito secundário/procedimento”, é tomado por Vygótski como objeto fundamental da análise psicológica da arte: a interdependência entre os afetos estéticos (a estrutura emocional) e a fantasia (a estrutura da imaginação) que escapa aos limites da percepção física (Sensação 1) e adentra o campo da comunicação social, em que a arte atua como “técnica social do sentimento”.<sup>49</sup>

Segundo Iarochévski,<sup>50</sup> Vygótski via na construção artística não um objetivo em si mesmo, mas um meio para a realização e um objetivo social-psicológico. Assim, Vygótski não apenas constata a autonomia da série estética, mas “atribui-lhe um

---

46 HANSEN-LÖVE, 2001, p. 414.

47 Cf. capítulo 7 de *Psicologia da arte* (VIGOTSKI, 2001, p. 177-206).

48 Também Laferrière reconheceu a “miopia psicológica” do Formalismo, por exemplo, no fato de que Chklóvski mostrou-se incapaz de perceber a dinâmica psicológica subjacente ao paradoxo familiaridade/estranhamento. Para esse autor, contudo, a chave para a compreensão de tal dinâmica é psicanalítica, expressa no paradoxo freudiano *Heimlich/Unheimlich* (LAFERRIÈRE, 1976).

49 HANSEN-LÖVE, 2001, p. 412

50 IAROCHEVSKI, 1998, p. 439.

campo independente no âmbito da comunicação ideológica, que se liga a um campo do psiquismo do homem social também independente, que ele caracteriza como sua 'esfera do sentimento'".<sup>51</sup> Trata-se de um passo distante não apenas do Formalismo da época, mas mesmo dos desenvolvimentos posteriores dessa escola, uma vez que seus representantes não chegam a explicitar inteiramente as implicações ideológicas de seus postulados nem revelam uma visão de história mais acabada.

A superação da estética simbolista, preponderante nos escritos iniciais de Vygótski, conforme discutido na primeira seção deste artigo, é análoga ao movimento realizado pelo próprio Formalismo. Assim, na década de 1920 esta corrente aparece como um interlocutor fundamental para suas elaborações no campo da psicologia da arte, constituindo um diálogo central para originalidade do pensamento vygotskiano. Não será exagero afirmar, assim, que a psicologia da arte de Vygótski é largamente tributária dos avanços conquistados pela Escola Formal, em especial por sua aspiração objetivista.

Como é característico de sua obra como um todo, Vygótski se mostra um observador atento dos desdobramentos teóricos de sua época. Isso se evidencia em seus comentários originais sobre a psicologia da Gestalt, a teoria de Piaget, a Psicanálise, entre outros. Ao ler essas teorias criticamente, o autor mapeia suas limitações e impasses e propõe uma superação dialética deles. No caso analisado neste artigo, a incorporação de pressupostos formalistas, atravessada por uma perspectiva histórico-dialética da arte conferiram à psicologia da arte vygotskiana uma potência e originalidade ainda pouco exploradas tanto no campo dos estudos literários como pela própria psicologia.

---

51 HANSEN-LÖVE, 2001, p. 412-413.

## Referências bibliográficas

CAVALIERI, A. VASSINA, E. "O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces". In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. *Tipologias do Simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 107-141

CHKLÓVSKI, V. "Arte como procedimento". Tradução David Molina. *RUS*, v. 10, n. 14., 2019.

DAFERMOS, M. *Rethinking Cultural-Historical Theory*. Singapura: Springer, 2018

DOBKIN, S. "Veka i dni" [Eras e dias]. In: Levitin, K. *Litchnostio ne rojdaiutsa* [Não se nasce uma personalidade]. Moscou: Nauka, 1990.

EIKHENBAUM, B. "Teoria formalnogo metoda" [Teoria do método formal]. In: *O literature* [Sobre a literatura]. Moscou: Soviétski Pissátiel, 1987

ENGELGARDT, B. *Formalni metod v istorii literatury* [O método formal na história da literatura]. Leningrado: Academia, 1927

ERLICH, V. *Russian Formalism: History and Doctrine*. New Haven e Londres: Yale UP, 1981.

HANSEN-LÖVE, A. *Ruski formalizm* [Formalismo russo]. Moscou: Iazyki russkoi kultury, 2001, p. 414.

IAROCHEVSKI, Mikhail Grigórevitch. "Vygótski kak issledovatel problem psikhologii iskusstva". [Vygótski como pesquisador do problema da psicologia da arte]. In: *Psikhologiia Iskusstva* [Psicologia da arte]. Rostov do Don: Fenikc, 1998.

LAFERRIÈRE, D. "Potebnja, Sklovskij, and the Familiarity / Strangeness Paradox". *Russian Literature*, v. 4, n. 2, 1976. p. 175-198.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

ORTÍ, Pau Sanmartín. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008.



POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOLMACHOV, V. "Sobre as fronteiras do simbolismo". In: CAVALLIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. *Tipologias do Simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 15-33.

TYNIÁNOV, Iu. "O literaturnoi evoliutsii" [Sobre a evolução literária]. In: *Arkhaisty i novatory* [Arcaístas e inovadores]. Leningrado: Priboi, 1929.

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. "O significado histórico da crise na psicologia". In: *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *Psicologia da arte*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VYGÓTSKI, L. S. "Monna Vanna". *Veresk*, n. 1, 1922.

VYGÓTSKI, L. S. "Teatro e revolução", *O Percevejo Online*, v. 7, n. 2, 2015.

VYGÓTSKI, L. S. Vstupitelnaia statia k russkomu perevodu knigui K. Biulera "Otcherk dukhovnogo razvitiia rebionka" [Prefácio à tradução russa do livro de K. Bühler "Ensaio sobre o desenvolvimento espiritual da criança]. In *Sobránie Sotchi-niêni v 6 tomakh*. Tom 1. [Obra reunida em 6 volumes. Volume 1] Moscou: Pedagoguika, 1982.

VYGÓTSKI, L. S. *Analiz estetítcheskogo reaktsii*: tragédia o Gamlete, printse Datsom U. Chekspira i Psikhologuiia iskusstva. Moscou: Labirint, 2001.

VYGOTSKY, L. S. "The science of psychology". *Journal of Russian and East European Psychology*, v. 50, n. 4, 2012.

Recebido em: 07/07/2020

Aceito em: 05/08/2020

Publicado em setembro de 2020

# *Ostraniénie* e a pedagogia de Eisenstein

Erivoneide de Barros\*

**Resumo:** O presente artigo retoma a definição do conceito de *ostraniénie*, de Viktor Chklósvski, a fim de explorar a sua relação com a noção de imagem artística investigada nas aulas de Direção Cinematográfica ministradas por Serguei Eisenstein no Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK) e as possíveis conexões desse conceito com os estudos interartes.

**Abstract:** This article revisits the definition of the concept of *ostranenie*, by Viktor Shklovsky, in order to explore its relationship with the notion of artistic image investigated in the Cinematographic Direction classes taught by Sergei Eisenstein at the Russian State Institute of Cinematography (VGIK) and the possible connections of this concept with interarts studies.

**Palavras-chave:** *ostraniénie*; Eisenstein; Chklósvski; Estudos interartes  
**Keywords:** *ostranenie*; Eisenstein; Shklovsky; Interarts studies

**“O artista é sempre o instigador de uma  
revolta das coisas”**

**Viktor Chklóvski**

## Prólogo

\*Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP - com bolsa CNPq (processo nº 169462/2018-8), Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>; [erivoneidebarros@gmail.com](mailto:erivoneidebarros@gmail.com)

No início do século XX, as rupturas nas formas de concepção das obras artísticas impulsionaram outros modos de aproximação com os objetos oriundos das diversas linguagens. Aos fenômenos estéticos que emergiram nesse contexto, somam-se o aprimoramento do cinematógrafo e as possibilidades advindas do aparato técnico (montagem, luz, movimento, *dé-coupage*) que diretamente impactaram as outras artes e seus estudos críticos e teóricos. Neste artigo, interessa-nos retomar o conceito de *ostraniénie*, ou estranhamento, formulado por Viktor Chklóvski (1893-1984) sob o cenário da Primeira Guerra Mundial e às vésperas das Revoluções de 1917,<sup>1</sup> a fim de explorar uma possível relação entre a concepção de imagem artística, que surgiu a partir dos estudos chklóvskianos, e o projeto pedagógico arquitetado por Serguei Eisenstein (1898-1948).

O conceito de *Ostraniénie* tornou-se relevante para os estudos literários ao propor uma nova relação teórica com as obras, sendo, posteriormente, integrado às discussões sobre o conceito de “literaturidade”, que, de maneira ampla, refere-se à composição de recursos estéticos que permitem caracterizar um texto como literário. Cabe ressaltar que os dispositivos explorados na concepção de *ostraniénie* não são aspectos rígidos, aplicáveis, pelo contrário, convertem-se em elementos mutáveis que variam de acordo com os propósitos de cada autor.

Enquanto composição de um sistema organizacional do texto, gerador de camadas significativas que integram a estru-

---

<sup>1</sup> Conforme bem salienta Daniel Aarão Reis Filho, é preciso compreender a Revolução de outubro de 1917 como um processo em que a Revolução de 1905 figura na condição de prólogo e cujo auge ocorre em fevereiro de 1917 com a abdicação do tsar Nicolau Románov e o fim de sua dinastia. In: *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp. 41-64. (Coleção Revoluções do Século XX).

tura artística, *ostraniénie* revela a heterogeneidade presente nos princípios de estruturação das formas e as consequentes nuances do processo criativo. Foi o potencial de externar um fenômeno estrutural na origem de um efeito de percepção estética que permitiu a incorporação do conceito aos estudos teóricos de outras linguagens artísticas, sobretudo o cinema.

O cinema, em sua gênese, provocou em seus primeiros espectadores uma inusitada experiência estética quando estes viram cenas do cotidiano projetadas na tela. As possibilidades advindas do aperfeiçoamento técnico ampliaram-se e exigiram uma melhor compreensão de suas potencialidades enquanto linguagem artística, assim como a indicação do lugar do cinema no sistema das artes. Os atributos da cinematografia exigiram dos pensadores da época uma espécie de resposta teórica no que diz respeito à ideia de percepção nas artes. Foi nesse contexto que os formalistas russos também discutiram acerca do tema, resultando na publicação *Poética do Cinema* (*Поэтика Кино*,<sup>2</sup> 1927).

O cinema é uma arte? Essa parece ser a questão que perpassa os artigos que compõem o livro. Para responder a tal pergunta, os membros da OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) mapearam e teorizaram aspectos da linguagem cinematográfica, sua essência e suas leis. Dentre os formalistas, Chklóvski desempenhou um papel central nas discussões em torno do cinema, embora esse interesse esteja baseado em uma relação complexa do teórico com a cinematografia, conforme veremos.

De modo geral, há dois aspectos do cinema que são muito frequentes nos estudos de Chklóvski: a dependência do efeito que se pretende gerar no espectador em relação ao enredo e o papel do enredo na unificação das ações e constituição de uma unidade coerente. O foco na composição e nas leis da narrativa talvez seja uma explicação para a ausência do termo *ostraniénie* nos escritos de Chklóvski sobre cinema. Em seu texto publicado em 1923, "Cinematografia", encontramos um argumento, ainda que indireto, para essa lacuna:

---

<sup>2</sup> Optamos pela utilização dos títulos com a grafia original a fim de facilitar a pesquisa por parte dos leitores interessados no tema.

A teoria tradicional do verso enfatiza a violação da continuidade pela descontinuidade. O mundo contínuo é o mundo da visão. O mundo descontínuo é o mundo do reconhecimento.

O cinema é um filho do mundo descontínuo. O pensamento humano criou para si um novo mundo não intuitivo à sua própria imagem e semelhança. A partir dessa perspectiva, a imagem em movimento é um extraordinário fenômeno moderno – em sua magnitude, talvez, não em terceiro, mas em primeiro lugar.<sup>3</sup>

Nessa conjuntura, a cinematografia está enraizada no domínio do reconhecimento, isto é, da percepção automática, tornando seu material os elementos articulados da realidade imediata, distinta da visão gerada pela obra de arte. Se, de um modo amplo, um efeito basilar do fenômeno artístico é a transformação do familiar em algo novo, o dispositivo cinematográfico lida com a limitação imposta por seu aparato principal, a câmera. Por isso, o cinema deveria buscar suas próprias potencialidades, embora, para Chklóvski, houvesse certo esgotamento do que as técnicas cinematográficas poderiam oferecer.

Nos estudos de Borís Eikhenbaum (1886-1959), no entanto, o cinema ganhou imediatamente o caráter de arte, portanto, meio capaz de gerar uma renovação no âmbito perceptivo. No artigo “Problemas de cine-estilística”, para apresentar o cinema como arte, Eikhenbaum valeu-se justamente dos fundamentos do conceito *ostraniénie* na defesa de sua tese: “se a arte utiliza o cotidiano, é como material, com uma interpretação imprevista, deslocada, ou com um aspecto deliberadamente deformado (o grotesco)”.<sup>4</sup> O destaque nesse campo de percepção da realidade dado por Eikhenbaum o leva a identificar e analisar as questões significativas do cinema:

No cinema, o espectador se situa em algumas condições de percepção completamente novas que, até certo ponto, são opostas àquelas que se aplicam à leitura: vai-se do objeto, do movimento visível, à sua interpretação, sua designação, à elaboração de um discurso interior. O êxito do cinema se deve em parte a este novo tipo de trabalho do intelecto que não se verifica na vida corrente.<sup>5</sup>

3 SHKLOVSKY, 2008, p. 30. As traduções de citações foram realizadas pela autora do artigo.

4 EIKHENBAUM, 1998, p. 48.

5 Idem, p. 54.

É interessante observar que a constituição do conceito *ostraniénie* tem a sua relevância ampliada quando o verificamos dentro do contexto histórico de sua gênese. Pensar o funcionamento das linguagens artísticas em um mundo em ebulição, que exigia novas reações ao impacto gerado pelas transformações políticas e sociais, é discutir a revolução artística imposta pelas demandas do momento, como lembra Galin Tihanov:

Embora o conceito de estranhamento possa ter diversas fontes em uma série de tradições críticas e filosóficas das quais Chklóvski pode ter tomado conhecimento (em geral, indiretamente), o fator de formação cuja contribuição foi crucial para o surgimento desse conceito é, sem dúvida, a Primeira Guerra Mundial. A guerra forneceu o solo propício onde uma visão de mundo materialista, focada na substância das coisas, pôde crescer e florescer em meio e a partir da cacofonia e do caos da aniquilação (e, em última instância, num protesto contra ela).<sup>6</sup>

É nessa chave de leitura que aproximamos os esforços de Chklóvski e Eisenstein na tentativa de constituição de novos meios de compreensão da imagem artística na e para a teoria das artes cujo ponto em comum passa pelas peculiaridades que circundam a ideia de *ostraniénie*. Não se trata aqui de buscar confluências restritas entre os dois pensadores, mas verificar de que forma o mundo em devir obrigava um outro modo de abordagem do mundo visível, além do limite do reconhecimento.

Diante disso, interessa-nos articular dois momentos específicos dos estudos de cada teórico: analisaremos os principais aspectos fundantes de *ostraniénie* de acordo com a perspectiva de Chklóvski. Em seguida, apresentaremos aspectos essenciais do programa pedagógico desenvolvido por Eisenstein para o curso de Direção Cinematográfica do Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK) e a inserção do conceito *ostraniénie* em suas aulas. Para concluir, consideraremos a importância dessas aproximações para o estudo das imagens artísticas na atualidade, sobretudo nos estudos interartes.

---

<sup>6</sup> TIHANOV, 2018, p. 391.

## Ostraniénie como técnica na arte

O termo *ostraniénie*, muitas vezes traduzido como “estranhamento”, “procedimento de singularização” ou “desautoma-tização”, adquiriu considerável relevância na compreensão do objeto artístico ao longo do século XX. Os primeiros estudos de Chklóvski sobre o tema datam de meados de 1914, todavia, apenas em 1917, com a publicação do ensaio “Arte como procedimento”, o termo foi sistematicamente apresentado.

A investigação desse aspecto da criação artística realizada por Viktor Chklóvski permitiu, primeiramente no âmbito da teoria literária, recolocar a questão da representação e a sua complexidade em relação aos componentes concretos que integram a obra, uma vez que os princípios de estruturação artística operam processos de percepção e significação, removendo seus elementos constitutivos da rede do convencional e estereotipado.

A dupla significação do conceito de percepção é um aspecto a ser considerado na formação artística ao admitir tanto a ideia de percepção automática quanto a geração de uma percepção sensorial e estética. A dinâmica apresentada por Chklóvski demonstra que o ponto central de seu pensamento teórico é delineado na tensão entre o modo de percepção sensorial de um referente e os atributos conhecidos de algo. Trata-se de um procedimento de criação e não uma técnica unilateral e estagnada:

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostraniénie*<sup>7</sup> dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *Arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.*<sup>8</sup>

7 Aqui respeitamos a opção de transliteração do tradutor.

8 CHKLÓVSKI, 2020, p. 161-162. Ressaltamos que embora exista a tradução já consagrada para o português do texto “Arte como procedimento”, presente na coletânea *Teoria da Literatura – os formalistas russos* (Porto Alegre: Editora Globo, 1971), edição organizada por Dionísio de Oliveira Toledo, com prefácio de Boris Schnaiderman, optamos por utilizar, neste artigo, a recente tradução de David G. Molina, realizada diretamente do russo.

A ênfase colocada por Chklóvski na forma da obra assinala o seu entendimento de que a recriação da vida por meio da arte está materializada em sua realidade substancial, em que as especificidades do mundo são transformadas artisticamente. Dessa maneira, é necessário pensar *ostraniénie* em sua pluralidade, isto é, como um conjunto de mecanismos estéticos explorados pelo artista a fim de desautomatizar a relação com o objeto artístico: “[...] a imagem não é um sujeito constante com predicados variáveis. Sua finalidade não é aproximar nossa compreensão do significado que ela contém, mas criar uma percepção especial do objeto, criar sua ‘visão’ e não seu ‘reconhecimento’.”<sup>9</sup>

Note-se que a materialidade primeira da imagem é a base dessas relações. Esse aspecto levou o autor a ampliar as possibilidades de aplicação do termo: “Eu, pessoalmente, acho que *ostranênje* existe praticamente onde quer que haja imagem”.<sup>10</sup> A imagem artística não é um referente permanente, mas, em sua continuidade, é gerada uma meta-estrutura semântica. Aqui o prefixo “meta” é entendido como algo que está “além de”. Ao afirmar que “a arte é um meio de viver a feitura do objeto”,<sup>11</sup> Chklóvski aponta a condição da arte de transpor os limites da superfície da forma e abrir outras conexões estéticas e conceituais. É essa condição que (re)configura a função do leitor, que não é mais aquele que recebe a informação, mas é introduzido pelo escritor na tessitura semântica do texto literário.

Fato significativo subjacente a essa linha de raciocínio é o entendimento de que “a feitura do objeto” é tão ou mais relevante que seu produto final, referindo-se a uma postura de sentir as coisas em sua essência para ressignificá-las. Esse importante aspecto parece-nos ser ressaltado, por exemplo, quando a pesquisadora Annie van den Oever, opta pelo termo “making strange” para traduzir o vocábulo *ostraniénie*

---

9 Idem, p. 168.

10 Idem, ibidem.

11 Idem, p. 162.



[*остранение*] em língua inglesa. A estudiosa realça o *processo* de composição da obra, o que para nós parece ser um ponto basilar para o entendimento do termo.

Essa consciência do funcionamento da arte suscita uma relação única com o cotidiano: “O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra”.<sup>12</sup> Desse modo, os dispositivos selecionados pelo artista para a composição da obra devem articular o referente, o conhecido, a fim de retirá-lo da automatização que deglute a percepção direta das coisas, levando a vida ao seu desaparecimento. Vale ressaltar que a ideia de sensação, conforme expõe Chklóvski, está embasada na articulação dos estímulos externos que conduzem o indivíduo a novos processos de apreensão do fenômeno estético.

Com efeito, ao longo dos anos em que se debruçou sobre este tema, Chklóvski analisou obras literárias e de outras linguagens, em que verificamos um conjunto de técnicas artísticas exploradas pelos artistas com o propósito de construir a expressividade da imagem. No deslocamento de forma para técnica, *ostraniénie* revela-se tanto no nível lexical quanto sintático, destruindo paradigmas usuais de representação da realidade.

Graças a esse aspecto diverso, *ostraniénie* tornou-se um recurso fulcral na abordagem das demais linguagens artísticas, sobretudo nos aspectos estéticos em torno do cinema, já que é da própria natureza cinematográfica o estabelecimento de uma tensão entre o registro de ocorrência, ou o que denominamos de realidade imediata, e a noção de representação artística. Nessa perspectiva, analisamos a obra fílmica na sua condição de provocar uma experiência que destrói a subjetividade imposta ao conteúdo direto, “tornando estranho” aquilo que poderia ser lido ou recebido de maneira óbvia.

A relevância dos atributos de *ostraniénie*, no âmbito das artes, levou outros artistas e teóricos a refletir sobre o tema, desencadeando pontos de vista divergentes e complementares acerca do conceito. Um exemplo dessa interlocução, nem

---

12 CHKLÓVSKI, 2020, p. 161.

sempre uníssona, encontramos no interesse do cineasta-teórico Serguei Eisenstein pelo assunto, conforme pontua Valérie Pozner:

É evidente a atitude crítica de Eisenstein em relação ao conceito “ostraniénie”, que ocupa um lugar central para a concepção de arte de Chklóvski e permeia todo o seu trabalho. O princípio de comparação morfológica não satisfaz Eisenstein, que coloca, a grosso modo, a culpa nos representantes da escola formalista de não considerarem o fator psicológico, ou melhor, psicanalítico.<sup>13</sup>

Ainda segundo Pozner, embora existam poucas evidências documentais de encontros entre ambos, não há como negar o impacto mútuo de suas produções. Tendo, para a autora, um maior interesse de Chklóvski pelas produções de Eisenstein. Como um exemplo desse entusiasmo, destacamos a biografia que o crítico escreveu sobre o cineasta, em 1973. Em ordem cronológica, a vida de Eisenstein é apresentada com tons ficcionais. O capítulo de abertura, intitulado “O nascimento de um herói”, sintetiza bem essa forma de aproximação. Aliás o contexto de produção do livro é apresentado em entrevista concedida por Naum Kleiman a Oleg Aronson:

Eu não quero ser um filtro [do legado de Eisenstein]. Darei um exemplo, espero, preciso. Viktor B. Chklóvski, quando começou a escrever a biografia de Eisenstein, me ligou e falou que era um homem idoso e preguiçoso, que não gostava de ficar sentado em arquivos, mas não queria saber menos sobre o que o próprio Eisenstein escreveu. “Pedirei para você me trazer do arquivo tudo o que eles puderem dar”, disse ele. E ele inclusive olhou em casa. Nós (Vladímir Boróvkov ainda participava do trabalho) fomos ao arquivo. Pegamos alguns materiais (cartas para a mãe, seus escritos da juventude etc), trouxemos para Chklóvski, ele revisou, e à tarde levamos de volta. Depois de algum tempo, ele de repente disse: estou cansado, “estou satisfeito”, isto não é interessante para mim, não vou ler documentos, o que eu lembro, eu escrevo. Então frequentemente nós tínhamos conversas, ele me plantou a

13 POZNER, Valérie [ПОЗНЕР, Валери]. “Chklóvski/ Eisenstein – anos 20. História de um mal-entendido frutífero” [“Шкловский/Эйзенштейн – двадцатые годы. История плодотворного непонимания”]. Trad. de Nina Kulich [Нина Кулиш]. In: KinoZapiski, n. 46, 2000. Disponível em: < <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/586/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

seu lado e começou a inventar os problemas de Eisenstein. Eu nunca intervia, apenas falava, às vezes que, por exemplo, eu sabia de outra coisa, ou apontava alguma imprecisão. Ele escreveu o que quis. Naturalmente, em seu livro, há muitos dados não confiáveis. Muitos. [...]”<sup>14</sup>

É possível identificar nessa relação certo distanciamento, mas que não pode ser limitado a essa constatação, já que, em parte, essa performance de Chklóvski se explica pelo emaranhado político em que Eisenstein e ele estão inseridos em diferentes momentos de suas vidas. Como lembra Pozner, quando se trata das questões teóricas “[...] aparecem, nos textos de Eisenstein, muito poucas indicações de que ele atenciosamente [...] leu os artigos de Chklóvski sobre literatura assim como sobre cinema”.<sup>15</sup>

Investigar essa interação iniciada no período da vanguarda e que coincide com o estabelecimento do cinema, aponta-nos uma versão de leitura de mundo e suas conexões em que *ostraniénie* seria um meio de propor novas experiências qualitativas aos receptores de uma obra. Sem dúvida, não se trata de posicionamentos individuais, mas de lançar luzes para elementos básicos de um processo de ruptura histórica e estética. Dessa maneira, concordamos com a afirmação de que “Arte como procedimento” é um manifesto de sua época:

Dentro desse período e contexto [a Vanguarda], “Arte como procedimento”, enfatizando a qualidade “estranha” do que é visto e seu impacto sobre a percepção, na verdade, dificilmente se sobressai como original. O fazer estranho<sup>16</sup> é basicamente o que o novo meio [o cinema] em sua primeira fase “primitiva” produziu como experiência na maioria de seus espectadores. De muitas maneiras, ele proporcionou não só uma experiência forte e marcante, mas também uma experiência revolucionária compartilhada, no sentido restrito do termo.<sup>17</sup>

14 KLEIMAN, Naum [КЛЕЙМАН, Наум]. Eisenstein Esquivo. [Ускользящий Эйзенштейн]. [Entrevista concedida a Oleg Aronson [Олег Аронсон]. Isskustvo Kino (A arte do Cinema). Moscou, n. 10, outubro, 1998. Disponível em: <<https://old.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article14>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

15 POZNER [ПОЗНЕР]. Op. cit.

16 Aqui traduzimos o termo em consonância com a opção da autora em língua inglesa.

17 OEVER, 2010, p. 55.

O estudo da variedade de método de construção traz, em sua gênese, um movimento, ainda que retórico, em direção ao contexto do modernismo, no âmbito das artes, e uma resposta aos aspectos objetivos que entravam na ordem do dia após as revoluções de 1917. Forçar o leitor ou espectador a lidar com as imprecisões de um mundo em construção, fazê-lo sair de uma abordagem automática dos elementos ao seu entorno, são algumas das demandas que dialogam diretamente com as dissonâncias do período. Como bem salienta Tihanov: “o estranhamento é uma técnica criada para auxiliar nesse processo, ao equipar o público leitor com a necessária agudeza de percepção e de reconhecimento”.<sup>18</sup>

A dinâmica dos processos experimentados por ambos os autores, assim como suas estratégias construtivas, revela a riqueza do momento em que estão inseridos e a consciência social e estética do que almejam. Pensar as artes nesse movimento oferece-nos elementos para compreender que não havia espaço para uma leitura singular e homogênea do termo *ostraniénie*.

Outro legado relevante dessa estrutura prática e teórica, ainda que muitas vezes submetida às pressões políticas, foi a abertura para os estudos das linguagens artísticas sem que houvesse a delimitação por disciplinas, porém mantendo a análise das especificidades de cada esfera artística.

## O projeto pedagógico de Eisenstein

Antes de analisar as reverberações do termo *ostraniénie* no projeto pedagógico de Eisenstein, parece-nos necessário oferecer algumas informações sobre a importância da docência na trajetória do cineasta, para fazermos a passagem das discussões estéticas e teóricas dos anos 1920 ao ambiente acadêmico e artístico da segunda metade dos anos 1930.

Em 1928, Eisenstein foi convidado a integrar a equipe de professores do Instituto Técnico de Cinematografia. O ingres-

---

18 TIHANOV, 2018, p. 392.

so na atividade acadêmica coincidiu com o momento em que o cineasta intensificava a escrita de textos teóricos sobre a linguagem cinematográfica e aspectos estéticos estruturantes presentes em seus primeiros filmes. Em seus estudos, as propriedades do cinema são correlacionadas com aspectos de outras linguagens artísticas, caracterizando, já nesses escritos iniciais, uma abordagem interdisciplinar. A atividade docente foi interrompida em meados de 1929, quando o cineasta realizou uma viagem para estudar o cinema sonoro, passando por alguns países da Europa, Estados Unidos e México. Esse período de intenso contato com outras dinâmicas artísticas foi crucial para o amadurecimento das convicções de Eisenstein sobre a experiência cinematográfica e a relevância de propriedades cinemáticas anteriores ao cinema, que não se restringem ao dispositivo técnico.

Em 1932, Eisenstein retornou à docência ocupando o cargo de coordenador do curso de Direção Cinematográfica, no Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK). Com a nova atribuição, o cineasta-pedagogo recebeu a função de elaborar um programa pedagógico que contemplasse as exigências da reorganização do sistema educacional de acordo com as diretrizes do governo stalinista, em que, segundo o líder soviético, os esforços seriam direcionados “[...] para criar uma *‘intelligentsia’* de trabalhadores”.<sup>19</sup> Todavia, na prática, a reforma educacional para o ensino superior dispunha de outros objetivos efetivos: “[...] a ênfase estava na eficiência industrial, na disciplina e nos incentivos”.<sup>20</sup> Ainda segundo Sheila Fitzpatrick,<sup>21</sup> os institutos técnicos também passaram por reformas significativas em relação às práticas pedagógicas vigentes desde a segunda metade dos anos 1920 com a finalidade de atender as exigências das indústrias e aperfeiçoar as habilidades de produção.

Provavelmente as imposições do período contribuíram para que o projeto pedagógico elaborado por Eisenstein contasse com várias versões. Em 1936, foi publicada a versão a que te-

---

19 FITZPATRICK, 2002, p. 214.

20 Idem, ibidem.

21 Idem, p. 217.

mos acesso na atualidade. Nela há uma preocupação em estabelecer uma relação entre o conhecimento teórico e prático e apresentar justificativas consonantes com as determinações oficiais. Todavia, sobressai um frescor na implementação de ações didáticas que estimulam a resolução crítica e a construção de um caminho criativo particular. Ao elaborar suas estratégias no âmbito da aprendizagem, o cineasta-professor expandiu as indicações restritivas oficiais para as metodologias de ensino, criando certo espaço de autonomia para que os alunos pudessem experimentar, construir e desconstruir noções acerca do fazer arte, e, desse modo, tornarem-se cineastas capazes de propor soluções estéticas eficazes para a cinematografia.

A grade curricular apresentada por Eisenstein, com o intuito de responder a tal demanda, versa dos estudos das peculiaridades das diferentes linguagens artísticas às técnicas de fortalecimento físico. Os problemas práticos previstos no programa estão direcionados às discussões em torno da composição artística (organização do “caos criativo”) e, de modo mais amplo, às áreas do conhecimento que dialogam com o trabalho do artista. Por se tratar de uma proposta interdisciplinar, os temas selecionados para cada semestre estavam direcionados à constituição de um leque de habilidades oriundas de objetivos específicos: “as áreas, seções e temas da disciplina de diretor são, portanto, consideradas como estágios de um único processo geral de desenvolvimento. Seu caráter específico é visto como uma progressão lógica, com saltos qualitativos entre as diferentes áreas e aspectos”.<sup>22</sup> A definição da sua proposta pedagógica também esclarecia que a comparação e o contraste entre as distintas ciências e linguagens acarretariam uma consistência estética para os futuros cineastas: “Em cada estágio, digressões nas fases correspondentes de outros ramos da atividade criativamente construtiva, que seguem os mesmos elementos e leis em outras esferas e áreas, são essenciais”.<sup>23</sup>

---

22 EISENSTEIN, 2010, p. 74.

23 Idem. p. 75.

Esses elementos e essas leis, que se movimentam na dinâmica de diferentes atividades artísticas, estão no centro das investigações desenvolvidas por Eisenstein, convertendo-se em fundamentação teórica básica de sua metodologia de ensino. Segundo o cineasta-pedagogo, os métodos acadêmicos mais tradicionais não seriam adequados para lidar com uma relação espiral do conhecimento advinda das múltiplas disciplinas, já que a academia usualmente preza pela fragmentação dos saberes.

A estruturação da modalidade de aprendizagem proposta para o curso de Direção Cinematográfica conduzia o aluno à responsabilidade crítica de analisar e incorporar heranças culturais ao repertório pessoal, o que permitiria ao discente armazenar experiências estéticas e abordá-las nas soluções artísticas encaminhadas a problemas delimitados, sobretudo nas questões advindas da composição.<sup>24</sup>

Em cada ano letivo, temas específicos foram selecionados e aprofundados, tanto em uma abordagem prática quanto teórica. Para dar conta desse plano didático de maneira profícua, especialistas de múltiplas áreas eram convidados a ministrar seminários para os alunos de Direção. Nesse contexto, é prevista a participação de Chklósvki ao longo do curso:

“[...] os estudantes passam por uma longa lista de ‘especialistas’ vivos e mortos. [...]”

“[...] Movendo-nos através das florestas da construção da história, dissecaremos com Aksiónov os esqueletos dos elisabetanos, ouviremos Dumas, pai, e Viktor Chklóvski sobre o esboço das estruturas da história, e sobre os métodos das obras de Weltmann”.<sup>25</sup>

---

24 É pertinente, para pensarmos a atualidade das propostas eisensteinianas, salientar que a prática pedagógica presente no programa de direção cinematográfica assemelha-se ao que na contemporaneidade é denominado de metodologia ativa, em que os alunos cooperam mutuamente para a construção do conhecimento, além de serem motivados a expor ideias e construir a resolução de problemas propostos. Para exemplificar essa dinâmica, é possível conferir, em língua portuguesa, a transcrição de uma aula de Eisenstein intitulada “Sobre ‘O capote’ de Gógol”, em tradução realizada pelo professor Paulo Peres. In: Revista USP, n. 2, jun/jul/ago. 1989. p. 71-84.

25 EISENSTEIN, 2002, p. 96.

Tendo em vista a leitura aqui proposta, salientaremos os tópicos previstos para o segundo ano, organizado a partir das ideias de *criatividade* e *composição*. Dentro dessas problemáticas, o cineasta-pedagogo destaca o que ele denomina “falácia da divisão mecânica na técnica externa e interna”, assim como “falácia de uma síntese mecânica”<sup>26</sup> que pode cercear o processo criativo. Quanto ao tema da composição, em primeiro lugar, está o “tratamento do conceito”, seguido do “dispositivo para traduzir a especificação semântica e figurativa em uma imagem da ação” e da “lógica do desenvolvimento e simbiose composicional dos diferentes elementos da manifestação expressiva”.<sup>27</sup>

Dentre os tópicos previstos na ementa, separamos as questões em torno da manifestação expressiva que apontam aspectos advindos do uso de *ostraniénie* na experimentação artística. As intervenções didáticas para o primeiro semestre do segundo ano foram divididas em quatro sessões: “a prática da manifestação expressiva”, “a história do desenvolvimento da manifestação expressiva”, “a teoria da manifestação expressiva” e “o processo da manifestação expressiva”. Nesse enfoque, o estudo do processo criativo inicia com a abordagem dos elementos que compõem a *mise-en-scène*, seguido da análise dos meios em que o termo possui ressonâncias, da manifestação expressiva das plantas à psicologia humana. Cabe lembrar que o termo “movimento expressivo” foi usado por Eisenstein, em 1923, no artigo homônimo, escrito em parceria com Serguei Tretiákov (1892-1937) a fim de apresentar sistematicamente as bases do que seria um programa de treinamento para atores. Segundo os autores, o *movimento expressivo* deveria, na encenação teatral, revelar a função afetiva (no sentido daquilo que estimula determinada reação) na relação com o público ao provocar neste uma resposta à atuação do ator.

O entendimento do termo é ampliado, passando por uma série de metamorfoses e aprofundamentos de acordo com os

---

26 EISENSTEIN, 2010, p. 85.

27 Idem, *ibidem*.



interesses explorados pelo cineasta no desenvolvimento de sua teoria. Assim o *movimento expressivo* surgiu centrado na potencialidade do corpo do ator, como um provocador de afetos e, a partir da segunda metade dos anos 1930, a lógica composicional também passou a ser abordada nessa perspectiva. A pluralidade subjacente ao conceito reafirma a visão intermidiática<sup>28</sup> de Eisenstein da mesma maneira que este justifica seus estudos interdisciplinares ao propor a seus alunos a análise da manifestação expressiva na formação do pensamento filosófico contemplando escritos de Platão, Aristóteles, Espinoza, Freud, Pavlov dentre outros. O conceito surge nas experimentações teatrais, ganha densidade nas reflexões sobre o cinema e se expande para os estudos da composição das demais artes.

Vance Kepley, ao estudar a figura de Eisenstein pedagogo, enfatiza a importância da questão da expressividade artística na evolução de seus estudos, inclusive como base da relação entre as artes: “o problema pedagógico era isolar qualidades expressivas e determinar seu lugar em uma linguagem artística. Em termos práticos, os estudantes de cinema faziam melhor ao estudar romances, peças e outras formas expressivas do que assistir a filmes.”<sup>29</sup> Segundo Naum Kleiman, Eisenstein entende que a cinematografia possibilitou uma outra forma de compreender o conceito de realismo nas artes e nos meios de representação: “enquanto no teatro você tem a representação *com* um objeto, no cinema você tem a representação *através* do objeto”.<sup>30</sup> A tarefa do cinema seria, portanto, provocar uma experiência estética que não se reduz ao visual; não é a repre

---

28 Aqui utilizamos a perspectiva dos estudos desenvolvidos por Irina O. Rajewsky para quem a intermidialidade é “[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo “inter”) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos transmidiáticos [...]”. RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 15-45.

29 KEPLEY, 1993, p. 5.

30 KLEIMAN, 1998, p. 12.

sentação de um fato ou o registro de um evento o elemento mais importante do cinema, mas o que é suscitado pela materialidade filmica. Dessa forma, a narrativa é reduzida à sua essência. Semelhantemente, esse seria o trabalho dos grandes escritores: selecionar cenas específicas em que os estímulos provocam os “choques emocionais” que, na formação do todo, constituem o sistema total da obra, conforme o autor defende no texto “Cinema e os Clássicos”:

[...] o trabalho com os clássicos não pode ser organizado dentro das linhas de empréstimo superficial, mas sim como uma questão de estudo de todos os elementos que constituem sua especificidade. Devemos interpretar seus signos e observar de que modo um elemento particular deveria se transformar em um novo, por meio de diferentes estágios no tempo e na categoria. Isso se aplica igualmente à técnica de representação de personagens e aos meios e métodos para incorporá-los.<sup>31</sup>

Eisenstein entende que a estrutura da obra de arte vai além da sua materialidade, portanto a única maneira de compreendê-la em sua plenitude é adentrando em suas camadas de significação (*análise das estruturas profundas*), abordagem que o semiótico V. V. Ivánov atribui originalmente ao cineasta: “Eisenstein, que, com efeito, foi o primeiro estudioso das estruturas profundas dos sistemas semióticos da arte [...]”.<sup>32</sup> Tais estruturas revelam a primazia das percepções visuais e sonoras na constituição do objeto artístico, elemento que coloca o espectador na condição de agente de constituição da obra de arte, tal como já havia evidenciado em relação à montagem de atrações no teatro e no cinema.

Não é a construção que está no centro da obra, mas o material de construção da obra. Desse modo, o segundo semestre letivo (quarto semestre do curso) é apresentado com a seguinte ementa: “O quarto semestre é dedicado a uma investigação da manifestação expressiva especialmente do ponto de vista da interação, e também como um complemento especial à sua

---

31 EISENSTEIN, 2010, p. 276

32 IVÁNOV, 2009, p. 69.

manifestação na arte”.<sup>33</sup> É aqui que o conceito de movimento expressivo se amplia e encontra-se com o processo de percepção e a constituição da imagem; seja a imagem individual, seja a imagem da obra. Vejamos o modo de organização dos dois primeiros tópicos previstos para esse período letivo:

1. A imagem artística como a materialização formal do conteúdo e a imagem de uma ideia:

- a) a causalidade social;
- b) o produto criativo como a concretização da imagem do pensamento baseado em material particular;
- c) o processo criativo como a prática de sua materialização.

2. A imagem da obra como a unidade da forma e do conteúdo:

- a) Forma como a lógica do conteúdo, desenvolvida no pensamento emocional. Unidade na interpenetração entre os dois aspectos do pensamento em uma obra de arte integral;
- b) o erro dos formalistas e a teoria de *ostraniénie* [desfamiliarização];
- c) o ato criativo da percepção.<sup>34</sup>

Para Eisenstein, era relevante que seus alunos compreendessem os fenômenos artísticos e desenvolvessem uma espécie de consciência criativa baseada na percepção sensorial. Nesse ambiente de aprendizagem, a sala de aula torna-se um espaço em que novas esferas de sensações advindas da estrutura artística são testadas. Ao buscar métodos específicos para composições em que a complexidade visual está na base de um processo dinâmico entre criador e espectador, Eisenstein esperava que os futuros cineastas sob sua tutela fossem capazes de criar uma lógica singular de representação dos fenômenos culturais em que a organização da obra, por meio da interação de seus diferentes elementos, gerasse choques emocionais no espectador. É essa visão que surge em “A quarta dimensão do cinema”, texto de 1929, em que o cineasta reafirma sua concepção de montagem não apenas como uma técnica específica, mas um sistema estético complexo que inclui uma espécie de “tempo interno” do espectador, ou, na síntese do

---

33 EISENSTEIN, 2010, p. 87.

34 EISENSTEIN, 2010, p. 89-90.

cineasta, a construção cinematográfica organiza-se em torno de “[...] uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos”.<sup>35</sup>

A montagem, que se dirige aos vários órgãos do sentido, não se prende ao que a combinação dos elementos já conhecidos pode gerar, mas, por meio da estrutura do pensamento sensorial, conecta-se às formas sensualmente percebidas que encaminham o espectador a uma relação dinâmica com a obra de arte. Esses elementos são aprofundados nos anos posteriores, conforme vemos no artigo “Sirva-se”, publicado em 1932: “[...] a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo de pensamento”.<sup>36</sup> Desse modo, para o cineasta-pedagogo, a verdadeira obra de arte não admitia uma relação passiva, o espectador deveria participar do processo de construção de imagem a partir do tema proposto na obra.

A ideia da quarta dimensão, portanto, fundamenta um propósito para a cinematografia que se estende às demais artes: a produção de novas formas expressivas. Eisenstein explana com seus alunos a síntese dialética gerada entre a realidade objetiva projetada na tela e a realidade da consciência a fim de compreender de que maneira uma genuína imagem artística é construída, abordando o que para ele seria um dos dilemas centrais do cinema, a questão da produção, o tratamento dado ao tema. Não por acaso, conforme lembra Oksana Bulgakowa, “Eisenstein não estava interessado na *composição* de uma peça, mas em seu *efeito*. Ele acreditava que a análise formal precisava ser acompanhada pelos estudos psicológicos”.<sup>37</sup>

Diante disso, este parece ser um momento pertinente para pensarmos o que o cineasta considera como sendo “o erro dos formalistas”: o distanciamento das questões psicológicas que envolvem a produção artística. Certamente essa temática não é tão simples como um recorte possa aparentar, mas aqui levantamos apenas um fio de um estudo mais amplo que a relação entre Eisenstein e os formalistas demanda. De qualquer modo, é relevante salientar que, diferente dos formalistas que

---

35 EISENSTEIN, 2002, p. 74.

36 Idem, p. 105.

37 BULGAKOWA, 2001, p. 39.

dedicaram muitos estudos à composição do enredo cinematográfico, e até mesmo às limitações que o aparato técnico deveria enfrentar, Eisenstein, em suas aulas, não se prendia aos mecanismos narrativos, mas ao impacto que o “material estético” suscita no processo de construção da imagem artística.

O cinema, enquanto arte, operaria nas camadas “multissignificativas” estimuladas pela “escrita” da câmera, na articulação de espaço e tempo, nas escolhas de planos. São esses aspectos da linguagem cinematográfica que provocam as mudanças semânticas na matéria bruta registrada na película, levando ao estranhamento da realidade imediata por meio da montagem. Dessa maneira, uma possível verdade objetiva da realidade se romperia por meio do procedimento *ostraniénie* no momento em que o espectador se integra à forma artística.

Na visão que depreendemos dos estudos eisensteinianos, *ostraniénie* não seria apenas uma experiência estética, mas um caminho de aprofundamento por meio da interpretação que extrapola as referências externas. Por conseguinte, construiria uma realidade dinâmica própria às regras de cada obra, em que os significados psicológico e social estão estritamente interligados. O pensamento conceitual presente na base de construção da obra artística transformaria a realidade permitindo que o fenômeno da deformação da forma familiar conduzisse o espectador ao processo de construção da imagem.

Essa leitura torna-se muito fértil quando consideramos que muitas reflexões de Eisenstein foram amadurecidas no contexto do realismo socialista, em que as artes estavam subjugadas a um modelo oficial que prezava pela simplificação das formas e uma linguagem direta, capaz de atingir as massas. Junto a seus alunos, Eisenstein construiu estudos valiosos sobre o pensar a realidade além da objetividade como um mecanismo de construção estrutural. O multifacetado conceito de montagem exerce uma função essencial nesse processo de transformação do pensamento conceitual em imagem artística. Portanto a montagem seria um dispositivo capaz de levar o público a ser confrontado pela *vida* que poderia ser experimentada além da representação mimética.

## Epílogo

Longe de esgotar as possíveis conexões entre as temáticas abordadas por Eisenstein e Chklóvski, nosso objetivo foi expor a perspectiva de cada autor em relação à análise da imagem artística e, conseqüentemente, apontar as confluências entre os estudos apresentados capazes de originar um sistema de compreensão do fenômeno artístico. As correspondências articuladas nesse sistema e suas problemáticas encontram ressonâncias nos estudos interartes. Na condição de área de pesquisa, cuja base é o estudo das categorias estéticas que operam de modo interdisciplinar, verificamos, nos estudos interartes, a possibilidade de ampliarmos a leitura realizada por Eisenstein e Chklóvski das estratégias de criação artística (incluindo o anseio de explicar a experiência estética), uma vez que ambos os autores se preocuparam em elucidar o movimento das artes, dimensão que os encaminhou a necessidade de lidar com o cruzamento das fronteiras artísticas.

Não por acaso, as estratégias de criação em torno de *ostraniénie* são evocadas com frequência nos estudos das práticas artísticas contemporâneas. Na condição de dispositivo que propicia o rompimento da “estética material” de uma obra, mantém a sua atualidade ao mostrar que o ato de explorar os movimentos de ruptura na criação artística seria uma estratégia profícua para as artes ao longo do século XX. Esse enfoque também pode ser direcionado à observação dos meios inter-semióticos de representação que questionam os conceitos de realidade e os processos já concebidos de produção artística.

Desse modo, *ostraniénie* configura-se como um estado de vir a ser nas artes, na vida, movimento reflexivo da potencialidade artística.

Na obra de Eisenstein, o estado de vir a ser é uma das condições da montagem enquanto mecanismo estético. Sua natureza dinâmica é capaz de revelar ou ocultar aspectos da imagem artística que se pretende construir, originando um movimento esférico que conduz o espectador a outras imagens e outros

sistemas culturais. Origina-se, assim, um jogo associativo entre imagens geradoras de uma espécie de arca imagética oriunda de diferentes culturas e referências artísticas suscitadas na dinâmica da obra. Esse parece ser o motivo pelo qual o cineasta-pedagogo defende que a verdadeira ideia de cinematografia só pode ser concebida “[...] através da comparação crítica com as formas primitivas mais básicas do espetáculo [...]”,<sup>38</sup> já que o cinema, para Eisenstein, se instituiria como herdeiro das linguagens artísticas. Trata-se de um diálogo que não exclui as especificidades próprias de cada meio, mas potencializa aquelas eficazes para o impacto na percepção dos espectadores/leitores e, conseqüentemente, alteram o modo de ocorrência da experiência estética. Seria, portanto, possível entender a montagem como um dispositivo, presente nas diversas linguagens artísticas, apto a provocar *ostraniénie*.

Na condição de procedimento “visual” que conduz a constituição da imagem artística, *ostraniénie* conecta-se diretamente a processos de realização da imagem, do mesmo modo que atualiza questões na relação entre as artes e os dispositivos técnicos. É pertinente lembrar que o surgimento do cinema e a (re)posição das possibilidades técnicas no âmbito das artes desestabilizaram a herança mimética do século XIX, conduzindo, por exemplo, novas conexões estéticas oriundas do impacto da relação entre forma e conteúdo. Assim, as indagações que Eisenstein propõe a seus alunos acerca de *ostraniénie* estão estritamente articuladas com problemáticas relacionadas ao tratamento dado à forma artística e às leis de percepção sensorial na base da formação da imagem artística.

Por fim, nos escritos de Eisenstein direcionados à sua prática didática, não podemos desconsiderar a existência de uma tensão entre seus esforços para articular as demandas exigidas pelo regime stalinista e as suas convicções artísticas e estéticas. Desse modo, lidar com problemáticas em torno da concepção artística, ainda que dentro de um pequeno recorte, como aqui proposto, é entrar em contato com a multiplicidade de visões sobre um determinado tema e a tentativa de consti-

---

38 EISENSTEIN, 2002, p. 90.

tuição de recursos analíticos para interpelar o legado de artistas que não ficaram restritos a uma filiação teórica ou corrente crítica, mas que foram grandes leitores de sua época, assim como dos prováveis desdobramentos teóricos e artísticos advindos desses contextos.

## Referências bibliográficas

ALBÈRA, François. *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1998.

BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography*. Trad. Anne Dwyer. Berlin; São Francisco: PotemkinPress, 2001.

CHKLÓVSKI, Viktor. "Arte como procedimento". Trad. David G. Molina. In: *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, São Paulo, v.10, n. 14, p. 153-176.

EIKHENBAUM, Boris. Problemas da cine-estilística. In: ALBÈRA, François. *Los formalistas rusos y el cine – la poética del filme*. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *Writings, 1934-1947*. Trad. William Powell. Londres: I. B. Tauris, 2010. Selected Works, v. 3.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FITZPATRICK, Sheila. *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921-1934*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

IVÁNOV, V. V. *Dos Diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

OEVER, Annie van den (ed.). *Ostrannenie – on 'Strangeness' and the Moving Image. The history, Reception, and Relevance of a Concept*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.



SHKLOVSKY, Viktor. *Literature and Cinematography*. Trad. Irina Masinovsky. Champaign; Londres: Dalkey Archive Press, 2008.

TIHANOV, Galin. "Guerra, Revolução e Literatura Universal". Trad. Danilo Hora. In: CHKLÓVSKI, Viktor. *Viagem Sentimental*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 390-401.

IOFFE, Denis. "Pragmatika formalizma: k voprossu o "prieme ostreaneniia" i preodoleniia inertsii avtomatizma v russkom avangarde" ("Pragmática do formalismo: para a questão sobre o "procedimento ostraniénie" e a superação da inércia do automatismo na vanguarda russa"). In: *Epokha "ostraneniia". Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*. Moscou: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, pp. 325-332

Recebido em: 27/06/2020

Aceito em: 30/07/2020

Publicado em setembro de 2020

entrevista

# Entrevista com Pau Sanmartín Ortí: O outro lado do Formalismo russo na Espanha

Gutemberg Medeiros\*

# A

fortuna crítica sobre o formalismo russo em espanhol teve como sua mais recente contribuição o estudo *Otra historia del formalismo ruso*, de autoria de Pau Sanmartín Ortí, publicado pela editora madrilenha Lengua de Trapo, em 2008, refundido e ampliado de sua tese de doutoramento, *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, defendida na Universidad Complutense de Madrid. Aqui apresentamos uma entrevista com o autor, abordando vários aspectos de como se deu a sua pesquisa e visões mais recentes desta corrente de pensamento determinante até hoje. A entrevista contou com a colaboração do professor e pesquisador Valteir Vaz. Como a entrevista foi realizada em língua espanhola, utilizamos a transliteração de nomes russos daquele país.

O pesquisador narra como encontrou seu tema de doutoramento por acaso, especialmente seu processo de empatia

\* Jornalista, Pós-doutorando pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo – ECA-USP e Professor Adjunto do Curso de Graduação em Jornalismo do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina – UEL; <https://orcid.org/0000-0003-3313-9319>; [gam8@terra.com.br](mailto:gam8@terra.com.br)

epistemológica com Chklóvski ao ler o clássico “A arte como procedimento”. Logo nas primeiras leituras, percebeu determinada maneira de ser compreendido o Formalismo russo, uma escola com forte teor imanentista, focada no estudo da linguagem como objeto especificamente literário e reproduzindo um posicionamento estrito elaborado por Jakobson durante o auge do Estruturalismo. Isso já despertou o questionamento desta premissa básica por Sanmartín, apesar de não a considerar de todo errônea, pois diminui e muito a produção do OPAJAZ. A partir deste ponto de partida, enveredou por cursos esclarecedores com as novas abordagens sobre esta linha teórica, além de percorrer extensa bibliografia em espanhol, inglês, francês e russo.

O avanço de *Otra historia del formalismo ruso* em relação aos estudos na área realizados na Espanha é trazer e pensar novas abordagens sobre este campo de pensamento, ao polemizar com a visão redutora impressa por Roman Jakobson em entrevistas e textos reduzindo o Formalismo a mera antessala do Estruturalismo, também patenteada na primeira tese de doutoramento defendida fora da Rússia por seu orientando Victor Erlich e publicada sob o título *Russian Formalism: history doctrine*. Por exemplo, o ex-formalista chegou a definir o formalismo com o a doença infantil do estruturalismo, em alusão irônica à obra de Lenin *Esquerdismo, a doença infantil do comunismo*.

Interessante lembrar que Mikhail Bakhtin foi retirado do pleno esquecimento derivado das trevas estalinistas a partir de palestra conjunta de Jakobson e Chklóvski em Moscou, em 1959, para universitários. Ao serem questionados do que se lembravam de obras relevantes da década de 1920 e “esquecidas” desde então, concordaram no extremo valor de *Problemas da obra de Dostoiévski*. Um grupo de alunos buscou nas alas recém-abertas pelo degelo os livros proibidos nas bibliotecas e descobriu o trabalho, chegando ao autor (como comentando em *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, de Caryl Emerson).

Outro predicado do trabalho de Sanmartín está na de ampliar a visão sobre a contribuição do formalismo russo para além do campo de estudos literários. Realmente, o manancial desta vertente apresenta-se como fecundo para alavancar pesquisas e reflexões em Ciências Humanas, assim como a arquitetura teórica de Mikhail Bakhtin e da Escola de Semiótica de Tartu-Moscou, que eu vivencio na docência e em minhas pesquisas em Ciências da Comunicação, especialmente Jornalismo. Também não é demais lembrar que o conceito de estranhamento de Chklóvski – aqui abordado por Sanmartín – foi a base para a criação da práxis dramaturgica do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e de seu conceito de distanciamento, vital para o teatro contemporâneo.

Sanmartín ainda publicou em 2018 denso ensaio introdutório à coletânea *Yuri Tyniánov: El intervalo y otros ensayos* (Ediciones Asimétricas, 2018). O autor é natural de Valencia e Estudou Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidad Complutense de Madrid, recebendo em 2000 o Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria.

Durante seu doutoramento, realizou pesquisas na França – na Université de Provence (2004) assistindo os seminários de Marc Weinstein, especialista em Yuri Tjniánov, e no C.N.R.S. (Centre national de la recherche scientifique, em 2005), trabalhando com Valérie Pozner, especialista em Chklovski. Atuou como professor de Literatura entre 2007 e 2015 no campus da American University em Madri. Entre 2007 e 2009, organizou clubes de leitura por diversas bibliotecas madrilenhas. Desde 2018, atua na Área de Cultura da Prefeitura de Madri como assessor técnico. Tem planos de traduzir ensaios pouco conhecidos ou inéditos do formalismo russo.

**RUS: ¿Cómo surgió el tema de tu tesis doctoral?**

**PAU SANMARTÍN (PS) :** Me gusta pensar que el tema de mi tesis lo encontré de forma azarosa y no completamente deliberada, como ocurre en general con los descubrimientos. Es lo

que en su última obra Víktor Shklovski llama la “energía del error”, concepto que está bajo otros nombres en obras anteriores. Estudié Teoría Literaria en la Universidad Complutense de Madrid, donde leí la antología de Todorov de los formalistas rusos. Recuerdo perfectamente la impresión que me causó el trabajo de Shklovski “El arte como procedimiento”, quizás el único artículo de toda esa antología que dejó una huella en mí en esa primera lectura hacia finales de los 90. Al leerlo sentí que el crítico ruso ponía palabras a lo que yo pensaba por entonces que era la función primera de la literatura y del arte en general: reelaborar el lenguaje para devolver al lector una impresión estética de la realidad, una impresión desautomatizada, que diría el líder de OPOJAZ. Shklovski no solo ponía palabras sino que ofrecía argumentos y ejemplos extraídos de una variedad de géneros literarios muy amplia y lo hacía con su magistral prosa irónica, vanguardista y brillante.

Cuando tuve que elegir tema para mi tesis doctoral, no dudé por dónde tenía que empezar. Releí “El arte como procedimiento” y todo lo que había de Shklovski en la biblioteca de la universidad. Por aquel entonces se nos enseñaba el Formalismo ruso como una escuela inmanentista, centrada en el estudio del lenguaje como objeto específicamente literario, etc. Es decir, se reproducía la visión jakobsoniana difundida en Europa durante el auge del Estructuralismo, lo cual por otra parte era lógico ya que los profesores que enseñaban Teoría literaria en la Universidad Complutense habían surgido también de ese contexto (estoy pensando en Antonio García Berrio<sup>1</sup> o José Antonio Mayoral<sup>2</sup>). Esta visión del Formalismo, sin ser errónea del todo, oscurece sin embargo otras ideas del grupo ruso y lo reduce a una especie de pre-estructuralismo. Pero, en mi opinión, OPOJAZ fue una asociación mucho más compleja de lo que se daba en esa visión afín al Estructuralismo, con unas ideas que iban mucho más lejos del plano estrictamente lingüístico. Concretamente, Shklovski, al que debemos algunas de las afirmaciones más radicalmente inmanentistas, dado su gusto por la polémica y el escándalo (como por ejemplo aquella que dice que el autor es un simple cruce de fuerzas intertextuales), se sale de los límites puramente lingüísticos y textuales cuando se fija en el fenómeno de la *ostranenie*. Te-

nía, por tanto, la intuición de que el concepto shklovskiano era más potente de lo que parecía a simple vista, pues contenía una potencialidad explicativa muy amplia para unificar en una teoría coherente la complejidad y diversidad de los fenómenos literarios.

Estudiando con detenimiento la obra de los formalistas rusos me di cuenta de que su inmanentismo no era un rechazo de lo extra literario *per se* (por usar su terminología), como una reacción a las teorías explicativas centradas en la génesis de un texto, incluido el marxismo, cuya oposición al formalismo no hace falta que recuerde. De ahí que titulara mi tesis *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. OPOJAZ (no solo Shklovski, también Tynjanov y, en menor medida, Eichenbaum) tiene muy en cuenta los efectos que una obra produce en su contexto literario, efectos que suelen ser desestabilizadores cuando se trata de obras importantes. El origen de una obra no interesa al formalismo pero sí su finalidad, el objetivo que busca el autor con la construcción de su texto. La concentración opojazista en los procedimientos constructivos de la obra no es una simple fijación por el texto sino más bien una atención a la lectura que hace un texto y un autor de la tradición previa para llevarla hacia otro lado, hacia un lado inédito, desacostumbrado, que cambia la jerarquía de los elementos literarios previos. Los textos y los autores son así lectores que buscan un determinado efecto literario en sus contemporáneos. Y por aquí el Formalismo ruso entronca, más que con el Estructuralismo, con la Estética de la Recepción, como estudió Yuri Striedter.

No obstante, a mí esta idea no me surgió de la lectura de Striedter sino de Roman Jakobson, quien sin embargo se había desligado de este enfoque finalista en su evolución teórica. En un texto cuyo título ahora no recuerdo (estoy citando de memoria), Jakobson reflexiona sobre la homofonía y dice que estrictamente la ambigüedad semántica que esta produce solo existe en el receptor. El emisor que emite una palabra homofónica sabe perfectamente a qué se está refiriendo. La homofonía por tanto es un problema de la recepción de un mensaje, cuya ambigüedad se deshace al contextualizar la palabra homofónica. Por tanto, pensé yo, el mensaje es una abstracción

teórica que no existe en realidad. Ninguna escuela crítica se centra estrictamente en el mensaje, en el texto como algo aislado, sino que, cuando lo analiza, lo está haciendo implícitamente desde la perspectiva del emisor (el autor) o desde la del receptor (el lector). Las teorías literarias de corte psicológico y sociológico también analizan el texto, pero lo hacen desde la perspectiva de la génesis (y la génesis para los formalistas es algo extra literario). En cambio, desde una perspectiva finalista, las teorías supuestamente inmanentistas del Formalismo se entienden mucho mejor. El fenómeno de la desautomatización engloba en una teoría unitaria los diversos aspectos estudiados por OPOJAZ: su manera de entender los procedimientos literarios y sus efectos textuales, la evolución literaria, la relación del sistema literario con los sistemas sociales, etc.

La clave final para esta interpretación me la dio, de forma azarosa como decía al principio, una observación trivial que hacía Víktor Shklovski en su *Viaje sentimental* (1923). En un momento de esta obra, Shklovski describe cómo durante la Revolución usaban los palos de escobas viejas para fabricar pancartas que llevaban a las manifestaciones. Al igual que estos palos de escoba reciclados, la Revolución puso patas arriba la sociedad rusa de principios del siglo XX, redistribuyendo (y muchas veces invirtiendo) las funciones de los viejos elementos. Los formalistas siempre dijeron que la Revolución les enseñó a pensar de forma funcional, de forma finalista. Llegaron a pensar, incluso (véase particularmente los trabajos del grupo LEF), que la literatura vanguardista acabaría por imponerse en un país que estaba revolucionando las estructuras sociales al igual que los futuristas lo hacían con las estructuras literarias. Una escoba deja de serlo cuando comienza a usarse para propósitos distintos de los que tenía en su origen, al igual que los escritores reciclan constantemente procedimientos de otros autores y géneros para renovarse y desautomatizar la percepción de sus lectores. Y en este mecanismo no importa tanto de dónde los sacaron cómo explicar con qué finalidad lo hicieron y hacia dónde querían llevar su obra.

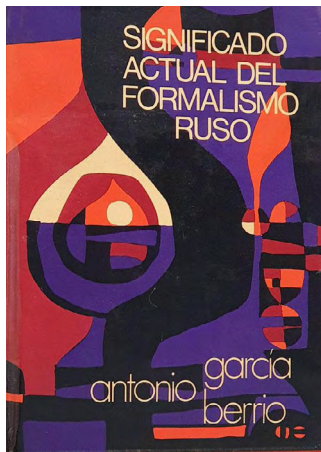
En mi tesis quise analizar los subconceptos que engloban la desautomatización y su virtualidad explicativa, revisando



la interpretación de la escuela formalista rusa, pero también me aventuré a proponer un esbozo de teoría de los efectos literarios e incluso me asomé a lo que la Neurociencia podía iluminar sobre el conocimiento del efecto estético en la mente de los lectores. Al igual que la Lingüística había sido el paradigma científico de buena parte de las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX, pensé que la Neurociencia tal vez se convertiría en el nuevo paradigma del siglo XXI.

**RUS: Muy poco se publicó en Brasil del o sobre el formalismo ruso. En español fue diferente. Por ejemplo, hay al menos nueve referencias españolas más directas en su estudio. ¿Cómo ve su trabajo en perspectiva de esta tradición?**

**PS:** Efectivamente hay más obras en español que en portugués sobre el Formalismo ruso, así como traducciones de esta escuela al castellano. Sin embargo, si comparamos la bibliografía en español sobre el Formalismo con la que existe en otras lenguas como el inglés, el francés, el italiano o el alemán, la balanza sale también muy desequilibrada. La razón principal se debe a que en Francia, en el mundo anglosajón, Italia o Alemania ha habido eslavistas que se han interesado por el Formalismo, lo han estudiado y traducido, hasta convertirse en especialistas en este tema. Por ejemplo, en el ámbito anglosajón tenemos los trabajos de Viktor Erlich, Richard Shledon (experto en Shklovski) y muchos más. En el francés a Cathérine Depretto-Genty, Marc Weinstein o Valérie Pozner, por citar solo a los más cercanos a mi trabajo, pero la lista es larguísima. En cambio en España solo conozco el trabajo de Jesús García Gabaldón y, recientemente, ya después de haber escrito mi tesis, supe de los libros de una eslavista argentina sobre el tema, Laura Estrín. Y, por supuesto, la magnífica aportación de Emil Volek, hispanista checo que se interesó en su juventud por el Formalismo y que publicó traducciones y estudios de este grupo y del Estructuralismo checo en los 90.



En el campo de la teoría literaria en español, ha habido más aportaciones. La primera fue el libro de Antonio García Berrio, *Significado actual del Formalismo ruso* (1973), obra que se escribió con una lectura muy incompleta del corpus formalista, ya que las traducciones disponibles en la España de entonces eran escasas, y que sigue una orientación estructuralista muy acorde con la presentación del libro de Erlich. La mayoría de textos teóricos en español que vinieron después sobre el Formalismo sigue la estela de García Berrio, dada la influencia que este profesor tuvo en la Teoría Literaria española de entonces. Yo mismo, como alumno de la licenciatura de Teoría Literaria en la Universidad Complutense, recibí esta visión de la escuela rusa del propio García Berrio, a quien sustituí muchas veces en sus clases como becario del departamento. Fue entonces, cuando investigaba para mi tesis y daba clases sobre Formalismo y otras escuelas teóricas, cuando me di cuenta de que no compartía la visión que me habían enseñado mis maestros. Yo repetía lo que había leído y aprendido, esto es, que el Formalismo ruso lo conformaron dos escuelas, la OPOJAZ de San Petersburgo y el Círculo Lingüístico de Moscú. Recitaba la nómina de miembros de cada escuela y después exponía sus principales ideas leyendo fragmentos de sus textos en clase. Cuando llegaba a esta parte no había casi ninguna aportación del Círculo Lingüístico de Moscú, lo cual me hacía cuestionarme por qué se le citaba siempre en los manuales de Historia de la Teoría Literaria. Después, cuando investigaba en Francia, leí la tesis de Cathérine Depretto-Genty sobre Tynjanov en la que se citaba una carta de Zhirmunski a Shklovski hablando de cómo Jakobson había deformado conscientemente la presentación de la escuela rusa en Occidente. Fui tirando del hilo hasta llegar a la conclusión que expongo en mi libro *Otra historia del Formalismo ruso*. La idea, por tanto, no es originalmente mía. Ya se habían dado cuenta antes muchos otros investigadores de ello. Pero al no existir en español una historia de la escuela rusa que se ajustara a lo que yo consideraba, tras años de investigación, una visión más cercana a lo que realmente fue ese movimiento de crítica literaria rusa, decidí escribir este libro al terminar mi tesis.

**RUS: Durante su investigación para la tesis doctoral, usted tuvo la oportunidad de dos estancias de investigación en Francia, una en la Université de Provence (2004), en la que asistió a los seminarios de Marc Weinstein – especialista en Yuri Tyniánov – y otra en el C.N.R.S. de París (2005), donde trabajó con Valérie Pozner, especialista en Víktor Shklovski. ¿Puede hablar un poco sobre la contribución de estos investigadores en su trabajo?**

**PS:** La beca de investigación que obtuve para hacer la tesis financiaba estancias en el extranjero relacionadas con el objeto de la investigación. Elegí la Université de Provence como mi primer destino porque allí enseñaba Marc Weinstein, cuya obra *Tynianov ou la poétique de la relativité* (1996) había leído y me había parecido magnífica. En esa universidad también enseñaba Roger Bozzetto, teórico de lo fantástico, a quien también admiraba y con quien había tenido contacto a través del e-mail. De hecho, fue Bozzetto y no Weinstein, quien dirigió mi estancia en Provence, ya que yo estaba escribiendo un capítulo de mi tesis sobre la aplicación del concepto de Shklovski de *ostranenie* a la literatura fantástica. Los resultados de esta investigación los expuse poco después en París en un congreso. No obstante, el profesor Weinstein fue muy amable conmigo y me permitió asistir a sus clases ese semestre. Viendo que mi interés se centraba más en Shklovski que en Tynjanov, Weinstein me puso en contacto con Valérie Pozner, investigadora del CNRS, cuya tesis había versado sobre los trabajos de Shklovski en el cine.

La relación con Valérie Pozner fue estupenda desde el primer momento ya que ambos compartíamos el entusiasmo por la figura de Shklovski. Desde la Provence fui a París para conocerla y me animó a que la siguiente estancia de investigación la pidiera con ella. Valérie Pozner es sobrina de Vladímir Pozner<sup>3</sup>, uno de los hermanos Serapión de los que Shklovski fue

---

<sup>3</sup> Vladimir Solomonotvich Pozner (1905 – 1992) foi jornalista, escritor, roteirista de cinema e tradutor na França. Estudou em Petrogrado onde começou a trabalhar como tradutor e jornalista em 1916. Participou do grupo literário “Os Irmãos de Serapião” com Nicolau

maestro y amigo en la Casa de las Artes de San Petersburgo. No llegó a conocer a Shklovski personalmente pero su tío le había contado multitud de anécdotas y tenía varias ediciones originales del líder de OPOJAZ en casa con la dedicatoria autógrafa de Shklovski. Tengo que confesar que cuando me las enseñó me sucedió algo parecido a lo que puede experimentar un fan de los Beatles cuando le dejan ver y tocar la guitarra de John Lennon. Para mí, Shklovski era un genio, pero un genio de papel, que existía casi como un personaje de los artículos y libros que había leído sobre el Formalismo. Y, de pronto, estaba delante de un objeto suyo, leyendo su letra manuscrita. Pozner me prestó además multitud de libros que no conocía, una copia de la tesis de Depretto-Genty, inédita por aquel entonces. Iba muchas tardes a su casa y discutíamos aspectos de mi tesis, hablábamos de Shklovski, de cine, de literatura, de [Jacques] Derrida (de quien su pareja había sido discípulo y que muchas veces se sumaba a las conversaciones). Tengo muy buenos recuerdos de aquella época y le estoy muy agradecido a Valérie por toda la ayuda que me prestó desinteresadamente. Cuando leí mi tesis un año después, Valerie Pozner fue miembro del tribunal.

**RUS: Además de las traducciones de textos de Emil Volek por formalistas rusos y el grupo de Bajtín, ¿qué otras obras han servido como referencia para el estudio del movimiento crítico ruso en la esfera española?**

**PS:** La primera traducción de los textos formalistas al castellano es la que se hizo de la antología de Todorov (1965), publicada por Siglo XXI en 1970. Hay que decir que se trata de una traducción del francés. En los 70 la editorial Anagrama también publicó varios textos de Shklovski, dado el auge del

---

Tikhonov, Veniamin Kaverin, Mikhail Zoschenko, Ievgueni Zamiatin, Vsevolod Ivanov, Nicolau Nikitin, Constatin Fedin, entre outros. O grupo foi formado durante seminários de Iuri Tynianov e Korney Chukocsky na Casa de Artes de Petrogrado. Pozner emigrou para a França em 1921 e tornou-se uma das principais pontes entre as culturas russa e francesa, como Elsa Triolet e Nina Gourfinkel. Pozner ainda trabalhou como roteirista na adaptação fílmica da peça O senhor Puntila e seu criado Matti, dirigida pelo brasileiro Alberto Cavalcanti.

Formalismo en esta época, pero siempre segundas traducciones, nunca directamente del ruso. Lo mismo hizo la editorial Comunicación, hoy desaparecida, que encargó a Alberto Corazón una antología de textos formalistas. La editorial Planeta publicó obras del Shklovski postformalista en los 70, gracias a la insistencia del profesor Antonio Prieto, quien hacía las veces de asesor editorial de Planeta y había trabado cierta relación epistolar con Shklovski. De hecho, Antonio Prieto me puso en la pista de una entrevista que se le hizo a Shklovski en Madrid, en 1977, en la que fue su única visita a España con motivo de la producción de una película rusa sobre el Quijote. Y también existía una traducción de una antología francesa de los textos formalistas sobre cine, preparada por François Albèra en los 90.

Pero, sin duda, las primeras traducciones en condiciones, directamente del ruso y acompañadas de estudios críticos preliminares, de alto valor teórico, fueron las antologías de Volek en Fundamentos.

En 2002, año en que comencé mi investigación sobre el Formalismo, este era el corpus en español que existía sobre esta escuela. Esto es, tres antologías (Todorov, Corazón y Volek) y principalmente obras de Shklovski, aunque la mayoría no teóricas (*Viaje sentimental*, *Zoo o cartas de no amor*) o de su periodo postformalista (*Maiakovski*, *Sobre la prosa literaria*, *La cuerda del arco*). El resto de trabajos se tenían que leer en traducciones a otras lenguas o en ruso. En mi caso, nunca llegué a aprender ruso más que a un nivel muy elemental, así que accedí a los textos que me faltaban por leer en sus versiones inglesa, francesa o italiana.

Recientemente se han vuelto a publicar en español algunas de las obras de Shklovski en ediciones más cuidadas y con traducciones directas del ruso, como *Viaje sentimental*, *Zoo o cartas de no amor*, *La tercera fábrica*, *Érase una vez*, pero siguen sin traducción obras fundamentales como *El movimiento del caballo*, *La técnica del oficio de escritor* o *El asalto de Hamburgo*. Por no mencionar su obra teórica fundamental, *Sobre la teoría de la prosa*, que solo ha sido traducida fragmen-

tariamente. En 2018, Ediciones Asimétricas ha publicado una antología de Tynjanov, traducida excelentemente por Cristian Cámara, con el título de *El intervalo y otros ensayos*. Jakobson, por supuesto, ha sido muy traducido, aunque sobre todo las obras de su periodo fuera de Rusia, muchas de ellas escritas en inglés o francés. El gran olvidado es Boris Eichenbaum, de quien solo se disponen artículos y fragmentos en antologías (como ocurre con el resto de formalistas que no he mencionado).

**RUS: Su tesis doctoral fue publicada en 2008 bajo el nombre de Otra historia del formalismo ruso. El término "otro" llama la atención. ¿Qué sentido tiene esta palabra en su libro?**

**PS:** En realidad este libro no es exactamente mi tesis doctoral. El libro está dividido en dos partes, una dedicada a la historia del grupo ruso y otra dedicada a sus contribuciones teóricas. Digamos que la segunda parte, sí está sacada sin muchas modificaciones de mi tesis que, por otra, parte, trata de otros asuntos que en el libro no aparecen. Pero la primera parte, la revisión histórica, la escribí del tirón tratando de reivindicar esa otra versión del Formalismo que seguía sin contarse en Occidente, pese a que ya muchas voces se habían levantado contra el relato jakobsoniano.

El título elegido es deliberadamente ambiguo. Quise jugar un poco con esa técnica shklovskiana que Richard Sheldon llamó "la rendición aparente" y que consiste en afirmar una cosa para contradecirla inmediatamente a continuación. Shklovski usó profusamente este recurso en la segunda mitad de los años 20, cuando tuvo que retractarse de sus principios formalistas ante las presiones marxistas. Así el adjetivo "otra" puede hacer referencia en una primera lectura a "otra más", "una historia entre muchas otras", pero también quiere decir una historia alternativa a la oficial. Me gusta el adjetivo porque también le da una connotación de humildad al libro, que creo que es justa. Por mucho que reivindique mi versión de los hechos, la historia que cuento no deja de ser otra más. Está escrita con lo que yo conocía en ese momento sobre el For-

malismo. Sé que en Rusia, actualmente, se están publicando multitud de trabajos sobre OPOJAZ. Probablemente, en el futuro, saldrán en España otras obras con más datos y mejores que la mía.

**RUS: ¿Se puede interpretar que su estudio es una especie de respuesta a Russian Formalism: history, doctrine, de Victor Erlich?**

**PS:** Yo creo, como he dicho un poco antes, que es una respuesta sobre todo a Jakobson y a las versiones de la historia formalista que nos contaban en España en la carrera de Teoría de la Literatura. Mi libro empieza con una cita de Tynjanov que dice: "No os fiéis de los documentos, sondeadlos, traspasadlos. Y no confiéis en los historiadores que ya los han trabajado y reproducido". Claro está que Erlich se encargó de difundir el legado jakobsoniano, cuyas deudas reconoce en el prólogo de su obra sobre el Formalismo.

Lo que sí me motivó a escribir el libro fue el propósito de hacer una obra lo más completa posible sobre el Formalismo, en el que no se reprodujera la clásica pero falsa división del grupo en las dos escuelas, que sigue presente en la mayor parte de obras al menos españolas. Es algo que, con seguir el consejo tynianoviano de revisar los documentos, se desmonta con solo comprobar las aportaciones al campo de la Teoría Literaria de OPOJAZ y del CLM o hacia quién iban dirigidos en la época los ataques marxistas anti-formalistas. También no deja de resultar sorprendente que el formalista más traducido sea Shklovski, a pesar de lo que pudiera hacer Jakobson por minimizar su papel.

**RUS: Erlich, en su autobiografía Child of turbulent century, reconoce, aunque indirectamente, que la influencia de Jakobson, su co-supervisor doctoral en la Universidad de**

**Columbia, ha eclipsado el importante papel de otros miembros del formalismo ruso, en particular Viktor Chklóvski. ¿Cree que esto realmente sucedió? ¿Cómo interpreta el mea culpa de Erlich?**

**PS:** La verdad es que no he leído esta autobiografía pero, como ya he dicho, son varios los investigadores de diferentes países los que han denunciado las deformaciones históricas del formalismo llevadas a cabo por Jakobson. Jakobson murió en 1982 así que no tuvo tiempo de entonar el mea culpa pero quizás Erlich, ante las evidencias que seguro llegarían hasta él de lo sucedido, decidiera confesar.

**RUS:** En su libro, *Sanmartín*, nos lleva a darnos cuenta de que Jakobson se esforzó por poner las actividades del *Círculo Lingüístico de Moscú* por delante de las de *OPAJAZ* de Petrogrado. Todo sugiere que la intención de Jakobson era socavar la contribución de *OPOJAZ* a la historia del movimiento. Como lo manifiesta, Jakobson incluso omitió el nombre de *Shklóvski* en la primera presentación del formalismo en Occidente. ¿A qué se debe esto? ¿Fue por el Zoo o cartas de no amor?

**PS:** Esta teoría de los celos amorosos como causa de la enemistad entre *Shklovski* y Jakobson se ha sugerido en alguna ocasión, no recuerdo ahora bien por quién. Realmente es difícil de saber. Habría que preguntarle a las dos partes. Cuando investigaba sobre el Formalismo ruso me llamó mucho la atención lo que leí en la obra *My futurist years*, una recopilación de trabajos y entrevistas de Jakobson preparada por *Bengt Jangfeldt*. Allí, en una entrevista que nunca fue publicada en vida de Jakobson, este recordaba la primera vez que leyó uno de los *Sborniki* de *OPOJAZ*, aquellas antologías autoeditadas donde los formalistas sacaron a la luz sus primeros trabajos. El CLM todavía no había publicado nada. De hecho, nunca



lo haría como grupo. Jakobson tenía una cita con Elsa Triolet y, mientras esperaba a que estuviera lista, se entretuvo leyendo la obra de OPOJAZ en casa de Triolet. Jakobson confiesa entonces la fuerte impresión que le causaron estos trabajos, la afinidad que sintió con sus propias ideas, la necesidad de conocer a aquellos autores. Como se sabe, Jakobson tendría un estrecho aunque breve contacto con los opojazistas, ya que huyó de Rusia muy pronto, en 1920. Por tanto, la relación en un principio era buena. Jakobson formó parte también de OPOJAZ y se le consideraba como posible miembro de la misma si esta se recomponía tras el conocido trabajo escrito en Praga con Tynianov "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" (1928). Es cierto que hay ciertas afirmaciones un tanto ambiguas de Shklovski hacia Roman Jakobson tanto en *Zoo* como en *Tercera fábrica*, pero hay que recordar que Shklovski se caracterizó siempre por la ironía y la provocación. Uno de los hermanos Serapión, Kaverin, lo retrata como una persona que podía ser muy hiriente con sus comentarios en su novela *Escandalizador* (1928). El título lo dice todo.

**RUS: ¿Podría comentar sobre la interacción real entre el Círculo Lingüístico de Moscú y OPAJAZ, las dos células principales del Formalismo?**

**PS:** Tal y como lo explico en mi libro *Otra historia del formalismo ruso*, estos dos grupos nacen más como reuniones informales de amigos y colegas de universidad con intereses comunes en el estudio del lenguaje y la literatura, que como asociaciones formales. Los miembros de una y otra varían según nos detengamos en uno u otro año de su historia. Las reuniones del CLM se celebraban en sus inicios en la casa de los padres de Jakobson, donde vivía el propio Roman que por entonces tenía alrededor de 18 años. Por otra parte, las primeras reuniones de la OPOJAZ en San Petersburgo se hacían en casa de Ossip Brik, por donde circulaba la *crème de la crème* del arte y la intelectualidad rusas. Llama la atención la juventud de casi todos sus miembros: ¡Shklovski tan solo tiene 20

años cuando expone su “Resurrección de la palabra” en el café futurista *El perro vagabundo*, en 1913!

Dicho esto, Jakobson usó interesadamente las fechas de inicio de estas reuniones para colocar al CLM como pionera del Formalismo, ya que según nos cuenta, las reuniones en Moscú empezaron alrededor de 1914-1915. Luego se ha sabido que el nombre “Círculo Lingüístico de Moscú” no se adoptó hasta 1917 (y las actas de sus reuniones que disponemos en los archivos datan a partir de 1918). Cabe preguntarse entonces si Jakobson empezó a contar las reuniones informales en su casa como propias de este Círculo, que por otra parte estaban consagradas a cuestiones de dialectología y folclores eslavos. Si esto es así se podrían también considerar las reuniones de 1913 de Shklovski con los futuristas como germen de la primera OPOJAZ, ya que además los temas que allí se trataban sí que eran cercanos a los intereses formalistas. Sin embargo, OPOJAZ no redacta unos estatutos hasta principios de los años 20 y lo hace simplemente para cumplir con una serie de requisitos administrativos que le permitieran publicar sus trabajos como cooperativa privada.

Si vuelvo a recordar todos estos datos es solo para poner de manifiesto la dificultad de establecer qué ocurrió realmente con estas dos asociaciones y cómo, dada la informalidad inicial de las mismas, se pueden coger los datos cronológicos e interpretarlos a la propia conveniencia. Si nos detenemos en los datos referentes a las personas que formaron parte de cada grupo ocurre algo parecido: la unión de lingüistas y futuristas que está en el origen de OPOJAZ se va deshaciendo con el paso del tiempo a favor del trío formado por Shklovski-Tynjanov-Eichenbaum, centrado en cuestiones como la prosa literaria, la evolución literaria, etc. Brik, por ejemplo, que inicialmente está en la OPOJAZ de San Petersburgo, se le ve más implicado con el grupo LEF en Moscú a partir de los años 20. Por su parte, a Roman Jakobson, se le ve más afín a OPOJAZ que a su querido CLM según va pasando el tiempo.

Por lo tanto, más interesante que centrarse en todos estos datos es entender el papel que tuvieron las reuniones de es-

tos grupos como lugares de debate intenso y heterogéneo, el caldo de cultivo perfecto para que las ideas florezcan. Hubo intercambio fluido entre muchos de sus miembros, pero también con otras asociaciones como LEF. Y, sobre todo, hay que fijarse en mi opinión en las contribuciones a la Teoría Literaria que han salido de cada grupo. En lo que concierne a esto último, para mí la cuestión es bastante clara: Es el núcleo duro de OPOJAZ, la troika revolucionaria (*revtroika*) como se auto-denominaron en broma ellos mismos alguna vez (Shklovski, Tynjanov y Eichenbaum), el que sin duda más peso ha tenido en la historia de la Teoría y Crítica Literarias.

**RUS: Los intérpretes actuales del formalismo ruso (Valérie Pozner, Catherine Depretto-Genty, Svetlana Boym, Alexandra Berlina, entre otros) promovieron a Shklovski como protagonista del movimiento, como en el seminario dedicado a los 100 años de formalismo (2013) que eligió un breve ensayo de esta crítica, escrito en 1913 como documento inaugural de la escuela. ¿Cuál es su posición con respecto a esta reconfiguración?**

**PS:** No puedo estar más de acuerdo con esta afirmación. Shklovski no solo es el responsable de algunas de las ideas más importantes del Formalismo ruso (como la *ostranenie*, la teoría de la prosa, la teoría del cambio literario, etc.), sino que además es el miembro que está presente en todas las fases del movimiento. Para mí, el primer texto formalista es “Resurrección de la palabra” (publicado en 1914) y se suele mencionar su “Monumento a un error científico” (1930) como el texto que certifica oficialmente el final de la escuela. Parece, por lo tanto, que se siguiera la cronología de Shklovski para narrar la trayectoria del Formalismo ruso.

Por supuesto, el Formalismo no sería lo mismo sin las contribuciones de otros miembros, especialmente Tynjanov y Eichenbaum. Pero a estos no los vemos en la primera etapa de OPOJAZ.

Por su parte, Jakobson, quien sin duda fue un intelectual brillante y cuyo estudio sobre Jlébnikov se puede considerar como una aportación de peso al corpus de textos formalistas, será siempre más recordado por el trabajo que hizo posteriormente como lingüista fuera de Rusia. Trabajo que, por otra parte, es deudor de sus inicios como formalista y de sus colaboraciones en Praga con Mukarovsky.

**RUS: Posiblemente una de las contribuciones más importantes de Shklovski a la teoría literaria del siglo XX fue el concepto de extrañamiento (остранение). Alexandra Berlina propone que comencemos a usar nociones como extrañeza intratextual y extratextual para especificar mejor la dirección en la que estamos usando el concepto. ¿Cree que este concepto todavía puede proporcionar respuestas a la producción literaria contemporánea?**

**PS:** La *остранение*, que en España se suele traducir como extrañamiento, es uno de los conceptos shklovskianos más fructíferos, sobre todo si se pone en relación con el concepto de desautomatización perceptiva. En ocasiones ambos se usan casi como sinónimos. Como contaba el propio Shklovski, el término fue escrito con una *н* menos (debería ser *остраннение*), convirtiéndose por este error accidental en una palabra extraña y desautomatizadora en sí misma. El término shklovskiano, dado que no siempre en España se tradujo al Formalismo directamente del ruso, ha aparecido con diversas denominaciones, según la lengua de la que se estuviera traduciendo. Así, en textos formalistas sacados del francés, a veces nos lo podemos encontrar como “singularización”, en tanto que produce un efecto de percepción singularizada de los objetos. Yo prefiero el término de “desautomatización” porque es un poco más amplio que el de “extrañamiento” y en él caben otros efectos relacionados, también estudiados por Shklovski, como la dificultad formal, la dilación o la puesta al desnudo del procedimiento. Todos estos recursos buscan pro-

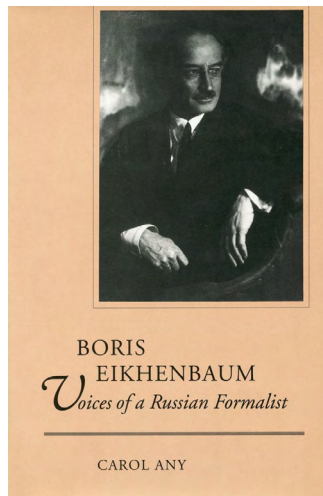
ducir una impresión estética en los lectores, una percepción desautomatizada de la realidad.

Por lo tanto, la desautomatización está en la base de todo trabajo literario, no solo aquellos estudiados por los formalistas rusos sino también los que se escriben hoy en día. Es el extrañamiento el que guía la selección léxica de un autor cuando busca crear determinados efectos estéticos sobre los lectores. Es la desautomatización de la tradición lo que busca un autor cuando subvierte los procedimientos literarios. Si, como dijeron Shklovski y Tynjanov, la literatura evoluciona a través de la hibridación y del cambio de jerarquía de los elementos constructivos de un determinado sistema literario, para conseguir una disposición nueva y no automatizada de sus elementos, la desautomatización es todavía un concepto muy útil para explicar este tipo de fenómenos, que se dan constantemente en cualquier disciplina artística.

En un artículo que titulé “Esbozo para una teoría de los efectos literarios” yo propuse reclasificar los procedimientos literarios (que no son en el fondo otra cosa más que las figuras retóricas clásicas, estudiadas en lo que los latinos llamaban la *Elocutio*) en función del efecto desautomatizador que producen. Basándome en las ideas de Shklovski se me ocurrió que sería interesante ver de qué manera los autores manejan las figuras retóricas, no como meras herramientas que un análisis textual identifica fácilmente, sino como instrumentos diseñados para generar un efecto estético determinado. Pero como digo, es solo un esbozo que habría que desarrollar.

**RUS: Carol Any, en Boris Eikhenbaum: voices of a Russian Formalist (1994), afirma que la concepción del trabajo de este teórico es incompleta. ¿Cómo interpreta esta afirmación?**

**PS:** No me siento capacitado para responder a esta pregunta. Eichenbaum es el formalista que menos he leído de todos y el que, confieso, menos me interesa. En su momento, leí la obra de Carol Any sobre el pero ya no la recuerdo con detalle.



De todas formas, y aunque se alejara de Shklovski y Tynjanov en la última etapa de la escuela al intentar combinar el enfoque formalista con los métodos sociológicos, su papel probablemente sea muy importante en los debates que debió tener con los otros miembros de OPOJAZ. Por ejemplo, su concepto de dominante, expuesto en *La melodía del verso ruso*, es previo al de Tynjanov. Algo similar le ocurre a Brik, que publicó más bien poco, pero del que se dice que tenía ideas brillantes que ayudaron a los otros miembros a desarrollar sus trabajos. Eichenbaum publicó muchos libros y artículos, fue profesor universitario todo el tiempo y desde esa posición difundió las ideas formalistas. Es, sin duda, un miembro importante en la historia de OPOJAZ pero no puedo decir mucho de él.

**RUS: El trabajo de Tyniánov ha sido reinterpretado recientemente. En Brasil, la crítica literaria Leyla Perrone-Moisés, al revisar el concepto “hecho literario”, ha visto algo que anticipaba la pérdida de centralidad que la literatura en la cultura contemporánea. ¿Cuál es su evaluación de la contribución de Tyniánov al formalismo ruso?**

**PS:** Tynjanov me parece, junto con Shklovski, el autor más importante del Formalismo ruso. Quizás su prosa es un poco más ardua que la de Shklovski y menos literaria, pero lo que pierde en brillantez estilística lo gana en peso argumentativo. Sus ideas son pioneras en lo que luego desarrolló el Estructuralismo checo o la Semiótica, en tanto que introduce el concepto de sistema y de función en la Teoría literaria. El marco conceptual que diseña para explicar primero el lenguaje poético (*El problema de la lengua del verso*, 1924) y que desarrolla después para desentrañar la lógica que opera en la evolución literaria y la formación de un género literario (*Arcaístas e innovadores*, 1929), es sencillamente magistral. La lógica funcional ideada por Tynjanov permite desarrollar una explicación teórica al mismo tiempo que no se detiene en la abstracción generalizadora como le ocurre a la mayoría de teorías (aquí

estoy siguiendo la lectura que hace Weinstein de Tynjanov, con la que concuerdo al 100%). La lógica funcional y sistémica de Tynjanov obliga constantemente al crítico a bajar a la singularidad literaria para ver cómo se pone en juego el sistema constructivo de cada obra, género o sistema literario. La intuición de Shklovski de que la literatura evoluciona buscando y reensamblando elementos marginales para formar nuevas construcciones que desautomaticen las formas anteriores, queda articulada de manera mucho más sólida con las ideas expuestas por Tynjanov.

**RUS: En enero de 1930, Shklovski se vio obligado a escribir “Monumento un error científico”, considerado como el certificado oficial de muerte de la escuela formalista. ¿Cuál es el significado de este documento, en su opinión?**

**PS:** El Formalismo fue ahogado por las presiones del Partido y de los grupos literarios afines a este, como ocurrió con tantas otras asociaciones, escritores y hombres de letras en la Rusia de finales de los años 20. En 1932 se creó la Unión de Escritores Soviéticos, única agrupación posible para los escritores rusos, que estableció los principios del realismo socialista como los únicos válidos a seguir por las letras soviéticas. En ese contexto, la continuación de OPOJAZ era imposible. Dos años antes, en 1930, el Instituto de Historia de las Artes, donde los formalistas habían expuesto sus métodos, también fue clausurado.

Shklovski había sido perseguido ya con anterioridad por sus ideas, consideradas antirrevolucionarias (si bien nunca fue un hombre de derechas), y por no haberse alineado con los bolcheviques en la Guerra Civil (Shklovski perteneció al partido Social Revolucionario), como lo describe él mismo en su *Viaje Sentimental* (1923), donde cuenta cómo escapa a Berlín, o en *Zoo o cartas de no amor* (1923), donde suplica se le deje volver a Rusia. Estaba, por tanto, desde principios de los años 20 en el punto de mira y si se salvó en muchas ocasiones fue gracias a la intercesión de Gorki, que tenía al principio una fuerte

influencia en el Partido y al que le unía una amistad. En 1930 escribe el “Monumento a un error científico”, en el que abdica de sus ideas del pasado con ese estilo irónico que Shledon denominó “el procedimiento de la rendición aparente”, y que usa muchas otras veces en textos anteriores. No voy a repetir lo que ya se ha dicho de esta técnica pero creo que cualquiera que lea los textos puede adivinar que la confesión de Shklovski no solo no es sincera sino que además se atreve a burlarse sutilmente de sus opresores en sus mismas narices. Lo importante fue que se consideró el mea culpa suficiente (pese a que al sector más duro del Partido no le convenció esta rendición aparente) y se le dejó en paz. Otros tuvieron peor suerte (estoy pensando en Mandelshtam, por ejemplo). Escribiera o no este texto, en cualquier caso, la supervivencia del Formalismo era imposible en la URSS de los años 30.

En las obras de teoría y crítica literarias que escribió desde esta época hasta su muerte, volvió a veces sobre su pasado formalista y lo hizo de nuevo con esa ambigüedad pero ya sin el filo agudo que se observa en sus textos de los años 20. Había pasado mucho tiempo, y con la URSS consolidada, las esperanzas de retomar el método formal se habían evaporado por completo. Los recuerdos formalistas del Shklovski de los años 40-80 son ya más nostalgia que reivindicación de su legado.

Dámaso Santos Amestoy, el crítico que entrevistó a Shklovski en su visita a España en 1977, me contó que cuando fue preguntado por estas cuestiones respondió siempre con evasivas. Habían pasado ya muchos años, estaba fuera de la URSS y, sin embargo, no quiso hablar de su pasado formalista. Santos Amestoy me dijo que parecía tener una especie de miedo paranoico a que alguien pudiera estar fiscalizando sus declaraciones. Cuando se juzga a Shklovski por lo que escribió en “Monumento a un error científico” no sé si se está entendiendo las presiones que debieron soportar tantas personas en la URSS de aquella época.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020



# Entrevista com Aurora Bernardini sobre o Formalismo Russo

Valteir Vaz\*

**P**or ocasião deste dossiê sobre o Formalismo Russo, a professora, tradutora e ensaísta Aurora Bernardini generosamente se dispôs a responder às perguntas temáticas que se seguem.

Aurora Bernardini foi professora de Língua e Literatura Russa na USP e atualmente se dedica à orientação de mestrado e doutorado em dois programas da FFLCH-USP: Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada e Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução. Conforme o leitor encontrará na entrevista, o contato de Aurora Bernardini com as teorias desenvolvidas pelos formalistas russos remonta a pelo menos ao ano de 1965, ocasião em saiu na França *Théorie de la Littérature*, a importante coletânea de textos de críticos formalistas russos, organizada e traduzida pelo búlgaro Tzvetan Todorov. Em seguida, ela participou de um curso de pós-graduação de Antonio Candido que relacionava Formalismo Russo e Estruturalismo. Além disso, o envolvimento da pesquisadora com o movimento crítico pode ser conferido na

\* Professor do Centro Universitário Fundação Santo André e da Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho. Pós-doutorando do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; [valvaz@usp.br](mailto:valvaz@usp.br)

sua dissertação de mestrado (*Materiais para o futurismo russo e italiano*), na sua tese de doutorado (*Poéticas do futurismo: russo e italiano*) e na sua pesquisa de livre-docência (*Indícios flutuantes em Marina Tsvetáieva*). Na pós-graduação, Aurora Bernardini ofereceu diversas disciplinas sobre a história, a teoria e a análise literária à feição formalista.

Em 1995, com o auxílio da bolsa BID-USP, Aurora Bernardini seguiu para os Estados Unidos onde visitou e frequentou aulas em diversos departamentos de língua, literatura e cultura russas daquele país. Foi também no âmbito desta bolsa que a pesquisadora realizou uma série de entrevistas com estudiosos de eslavística e críticos de renome, dentre os quais citarei apenas alguns: Victor Erlich (Universidade Yale), Morris Halle (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) e Harold Bloom (Universidade de Yale).

Passemos então à entrevista.

**RUS: Primeiramente, obrigado por aceitar contribuir com suas respostas ao dossiê Formalismo Russo que a RUS (Revista de Literatura e Cultura Russa) publicará no seu próximo número. A senhora poderia nos dizer quando e por que começou a se interessar pelo Formalismo?**

**Aurora Bernardini (AB):** Desde 1965, quando era pós-graduada em Teoria Literária e Literatura Comparada e saiu o livro de Tzvetan Todorov, *Théorie de la Littérature*, contendo os textos dos Formalistas Russos (traduzido para o português, mais tarde, pela ed. Globo com o título de *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*). Foi uma sensação no mundo inteiro. Participei, em seguida, de um curso de pós-graduação de Antonio Candido que relacionava Formalismo Russo e Estruturalismo.

**RUS: Mais de um século se passou desde o surgimento do Formalismo Russo. Que tipo de contribuição a senhora acredita que o Formalismo ainda pode oferecer à moderna teoria literária?**

**AB:** Ainda e cada vez mais, especialmente aqui, sua contribuição é importante: a análise interna é a que permite descobrir o que significa o texto, em suas instâncias mais secretas, descoberta que ainda deixa a desejar no vestibulando brasileiro. A análise externa liga esta análise também às séries filosófica, biográfica, histórica etc., ou seja, dentro da compreensão certa de Antonio Candido, as duas análises, conjugadas, ligam a estrutura à função (Cf. o ensaio de A. Candido "A literatura e a formação do homem" que eu li na Revista *Remate de Males*, 1999, mas que pode ser encontrado em outras publicações do autor).

**RUS: Os formalistas desde muito cedo foram acusados de terem criado uma abordagem nova para analisar textos literários sem se importar com qualquer fundamentação epistemológica. Por outro há quem acredite que foi graças ao Formalismo Russo que a teoria da literatura tornou-se um campo autônomo e também um novo paradigma nas humanidades. Qual é sua posição a respeito destas duas declarações?**

**AB:** Sem dúvida, junto com o aporte anglo-americano do *Close-reading* (proposta do *New Criticism*), a Estilística e as diferentes correntes de interpretação, a teoria da literatura tornou-se não apenas um campo autônomo, mas, realmente, como o viu, entre os mais recentes, Richard Rorty em seu último livro, *Philosophy as Cultural Politics: Philosophical Papers IV*, (no Brasil, reunindo os vários ensaios, chamou-se Filosofia como política cultural), a teoria literária tornou-se um dos mais importantes guias para entender a literatura, esta sim, com as múltiplas possibilidades de leitura que oferece, reerguida por ele a novo paradigma das humanidades.

**RUS: Entre os membros do Formalismo Russo, a senhora tem preferência por algum?**

**AB:** Sim, Iúri Tynianov e, particularmente, seu livro *O problema da palavra poética*. Foi traduzido do italiano pela editora Tempo Brasileiro, mas pode ser encontrado na Internet em diversos idiomas. Ele aborda, entre outras questões, o fator construtivo que se aproxima do conceito da “dominante” de Jakobson.

**RUS: Na sua opinião, há algum conceito, noção, insight desenvolvidos no âmbito do formalismo russo que ainda são possíveis de serem (melhor) desenvolvidos?**

**AB:** Tudo o que diz respeito à teoria da poesia cuja essência, hoje, está sendo mistificada... No que se refere à prosa há, como foi dito, achados de Viktor Chklóvski muito interessantes que podem ser aplicados e desenvolvidos.

Dos conceitos e insights que fazem com que o formalismo Russo seja particularmente atual, tratei em “Formalismo russo, uma revisitação”, ensaio publicado na revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP *Literatura e sociedade* 5 (5), 30-42, 2000, à qual remeto o leitor.

**RUS: Em 1992 a senhora realizou uma série de entrevistas com alguns acadêmicos que ensinavam em universidade dos Estados Unidos, cujos campos de atuação mantinham relação com o Formalismo Russo. Dentre eles me lembro de ter conversado com Victor Erlich, autor de uma das mais importantes obras sobre o Formalismo no ocidente. A senhora poderia nos sintetizar o diálogo com Erlich e, se preferir, com outras personalidades entrevistadas à época?**

**AB:** Vou permitir-me referir aqui a entrevista que fiz com Victor Erlich, sobre ele e outros estudiosos de eslavística nos Estados Unidos, graças à bolsa que solicitei ao BID-USP, em 1990 e que foi publicada em 1995 na Revista da USP. Aqui estão os dados para o leitor interessado: Bernardini, A. (1995). Victor Erlich: Entrevista a Aurora Fornoni Bernardini. *Revista USP*, (24), 121-123.

**RUS:** Erlich, na sua autobiografia de 2009, *Child of turbulent century*, reconhece, ainda que indiretamente, que a influência de Roman Jakobson, seu coorientador de doutoramento na Columbia University, acabou por ofuscar o papel importante dos demais membros do Formalismo Russo, em particular Viktor Chklóvski. Você acredita que de fato isso tenha havido? Como você interpreta esta mea culpa de Erlich?

**AB:** Victor Chklóvski era – no dizer de Boris Schnaiderman – “um picareta genial”; Roman Jakobson, um grande scholar. Graças à vivacidade que o caracterizava, sabe-se hoje que V. Chklóvski foi o fundador da vertente peterburguesa de Estudos da Linguagem Poética (OPOIAZ), em 1917, que reunia os formalistas de São Petersburgo aos do Círculo Linguístico de Moscou, iniciado por Roman Jakobson. Provavelmente quando Erlich escreveu sua tese (*Russian Formalism*, publicada em 1955) ainda não era divulgado esse pioneirismo de Chklóvski.

**RUS:** Ainda sobre Chklóvski, parece que os modernos intérpretes do Formalismo Russo (Valérie Pozner, Catherine Depretto-Genty, Svetlana Boym, Alexandra Berlina entre outros) têm procurado promover Chklóvski a protagonista do movimento, um lugar que Jakobson parece ter ocupado por muito tempo. Um exemplo disso foi o seminário internacional em comemoração aos 100 anos do Formalismo, ocorrido em Moscou em 2013,

**que considerou “A Ressureição da Palavra” (traduzido especialmente para este dossiê), de Chklóvski, de 1913 como o documento inaugural da escola. Qual sua posição a respeito desta “reconfiguração”?**

**AB:** Chklóvski teve uma vida longa (1893-1984), sem grandes traumas (fora os descritos por ele, durante sua participação como voluntário na I Guerra Mundial), que poderiam ser-lhe criados pelo regime soviético, o que lhe permitiu escrever sem interrupções. Conforme disse, alguns achados dele são originais e frutíferos. Não era um scholar – com isso algumas de suas contribuições têm dados pouco confiáveis, e não conhecia outros idiomas a não ser o russo. Incorreu, nos livros dele, em uma série de contradições. O sucesso póstumo dele não deixa de ser objeto de um certo modismo.

**RUS:** Possivelmente uma das mais importantes contribuições de Chklóvski para a teoria literária do século XX tenha sido o conceito de estranhamento (остранение), o qual passou por sucessivas reformulações por parte de seu criador. Alexandra Berlina, em ensaio que também integrava este volume, propõe que passemos a utilizar noções como estranhamento intratextual e extratextual para melhor especificar o sentido em que estamos utilizando o conceito. Como a senhora entende este conceito e em que medida acredita que ele ainda é útil na interpretação de obras contemporâneas?

**AB:** O estranhamento sempre existiu, em qualquer cultura, como muito bem viu Carlo Ginzburg em *Olhos de Madeira - Nove Reflexões Sobre a Distância*, que foi traduzido para o nosso idioma. Entretanto, as sucessivas formulações e aplicações desse conceito, que Chklóvski e outros fizeram em diferentes contextos, são muito interessantes.

**RUS: O termo neológico *остранение* tem desafiado tradutores em diversas línguas. Em português, por exemplo, fala-se de “estranhamento”, “desfamiliarização” e, mais recentemente, surgiu o impalatável “estranhalização”. Levando em consideração sua bagagem como tradutora de textos literários e teóricos russos, que solução tradutológica a senhora apresentaria a este termo em português?**

**AB: “Estranhamento” está bem. A compreensão do termo depende de sua “ampliação” em novos contextos.**

**RUS: Carol Any escreveu em seu livro *Boris Eikhenbaum: voices of a Russian Formalist*, de 1994, que a concepção que nós ocidentais temos da obra deste teórico é bastante incompleta. A senhora estaria de acordo com esta posição?**

**AB: Não só dele, magistral descobridor de “Como é feito o capote de Gógol”, mas da de Óssip Brik, Iúri Tyniánov, etc. É necessário pesquisar mais, após a reabertura de tantos arquivos**

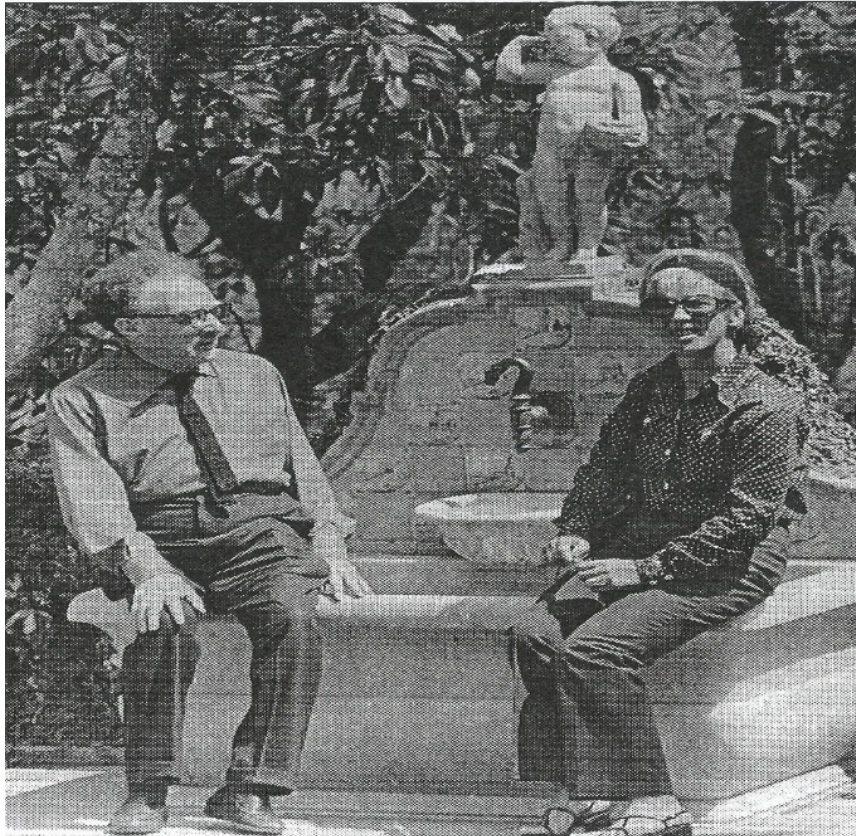
**RUS: Sobre Iúri Tyniánov, um exímio pesquisador da história cultural russa, sabe-se que sua obra tem sido redescoberta por parte da crítica mais recente. A senhora mesma se valeu do frutífero conceito de “indícios flutuantes” na sua tese sobre a poesia de Marina Tsvetáeiva. Leyla Perrone-Moisés, revisitando o conceito tynianoviano de “fato literário”, viu nele qualquer coisa que antecipava a perda da centralidade que a literatura vem sofrendo na cultura contemporânea. Em linhas gerais, qual sua avaliação da contribuição de Tyniánov para o Formalismo Russo?**

**AB:** Marcante, em termos de análise da poesia e das séries literárias que, porém, abrem-se – em seus escritos – para outros campos. Além disso, o estudo dele sobre paródia e estilização em *Arcaístas e Inovadores*, de 1929 (sem tradução em português) continua sendo um texto seminal, junto com o estudo sobre a paródia que Giorgio Agamben realiza em seu livro *Profanação*. Tyniánov também, quanto ao “fato literário”, defendeu a tese recursiva: há correntes que correm e recorrem, na literatura também. Podem ser fenômeno de época, de gosto, de moda etc. Agora, quanto aos ataques à centralidade que a literatura vem sofrendo na época contemporânea, o tema foi desenvolvido brilhantemente por Alcir Pécora na revista *Sibilla* de 06/02/2016, no ensaio intitulado “A Musa falida. A perda da centralidade da literatura na cultura globalizada”.

**RUS:** Em setembro de 1968, Jakobson desembarcou no Brasil para uma série de conferências. Seu itinerário começou em São Paulo, passou pelo Rio, Bahia e terminou no Distrito Federal. Sabe-se que a senhora assistiu a algumas dessas conferências em São Paulo. Poderia nos comentar suas lembranças deste encontro com um dos maiores linguistas do século XX?

**AB:** Gostaria de estender-me aqui sobre a análise que ele fez, em São Paulo, em 1968, numa das salas cedidas pelo SESC, próximas à rua Maria Antonia, a convite de Haroldo de Campos, quando deslumbrou a plateia com sua análise de “Ulisses” de Fernando Pessoa. Eu mesma perguntei a ele: “– Será que Pessoa tinha em mente todos esses procedimentos que o senhor apontou?” Ao que ele respondeu que se não eram conscientes ... eram subconscientes. Eu achei ótima a resposta. De qualquer maneira, sua análise foi reportada no livro *Linguística Poética e Cinema*, ao qual remeto o leitor, ressaltando que não há nenhum texto de Jakobson que não contenha alguma ideia original.





Roman Jakobson e Krystyna Pomorska no Brasil em setembro de 1968.

Foto do acervo de Stanislaw Pomorski

**RUS:** Outro encontro igualmente importante foi o que ocorreu em 1990 com o linguista russo Ivánov, que aqui esteve a convite do Departamento de Letras Orientais da USP. Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov foi um incansável divulgador da Formalismo Russo e da Semiótica Russa mundo afora. A senhora e o professor Noé Silva chegaram a traduzir dele “Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios”. Poderia nos apresentar suas recordações deste encontro?

**AB:** Por não ser muito facilmente encontrável a descrição das atividades de V. V. Ivánov em São Paulo, em 1990, tomo a liberdade de remeter o leitor ao artigo “A pesquisa em semiótica russa, na USP”, que puliquei no vol. 10, n. 13 (2019), desta revista (RUS), com o qual encerro a entrevista, agradecendo pela oportunidade.



Sentados V. V. Ivánov e sua esposa Svetlana.  
De pé Aurora Bernardini.  
Foto do arquivo pessoal de Aurora Bernardini

Recebido em: 20/07/2020

Aceito em: 25/08/2020

Publicado em setembro de 2020

tradução

# A ressurreição da palavra

Viktor Chklóvski  
Tradução de Leticia Mei\*,  
Priscila Nascimento Marques\*\*  
e Raquel Toledo\*\*\*

## Nota introdutória

\* Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0002-9315-1857>; [leticiamei@usp.br](mailto:leticiamei@usp.br)

\*\* Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Realiza estágio de pós-doutorado no mesmo programa;. <https://orcid.org/0000-0002-7111-6372>; [prinmarques@alumni.usp.br](mailto:prinmarques@alumni.usp.br)

O ensaio “A ressurreição da palavra” de Viktor Chklóvski (1893-1984) foi escrito a partir da palestra intitulada “O lugar do futurismo na história da língua”, proferida pelo autor em 23 de dezembro de 1913 no café *Bodriátchaia Sobáka* [“Cão Viralata”], em São Petersburgo.

Nos manuscritos, Chklóvski elucida os objetivos de sua apresentação:

O objetivo da presente conferência é explicar os procedimentos da arte recente e mostrar que sua origem não está absolutamente no desejo de ser extravagante. [...] Os loucos [futuristas – A. G.] são clarividentes, eles sentem com os nervos doentes a catástrofe que se aproxima. [...] Os senhores negam a nova arte, sem conhecê-la, em nome de um antigo que sequer compreendem. Não precisamos das formas

\*\*\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: rachtoledo@gmail.com

antigas para expressar nossos sentimentos. [...] Em *pátios estreitos o céu parece diferente. O trem sobre a ponte exige novos ritmos* [...] nós não fazemos caretas. O futurismo não é um círculo. [...] Virar o quadro para ver as tintas, ver como o artista enxerga a forma, não a narrativa. A palavra está ligada ao hábito, é preciso torná-la estranha para que ela esbarre na alma, para que ela interrompa. O epíteto como renovação da palavra. Nós retiramos a sujeira das pedras preciosas, despertamos a bela adormecida. O valor autônomo da palavra. Devolver à palavra o rosto e a alma.<sup>1</sup>

A publicação de “A ressurreição da palavra” foi o impulso inicial para a organização do grupo que posteriormente formaria a Sociedade para o Estudo da Língua Poética (OPOIAZ). Assim, este pode ser considerado, por um lado, um escrito pré-formalista e, por outro, um texto precursor de muitas ideias fundamentais da chamada Escola Formal dos estudos literários.

Neste ensaio, Chklóvski parte das ideias do teórico da literatura Aleksandr Vesselóvski (1838-1872) e do linguista e folclorista russo Aleksandr Potebniá (1835-1891): ambos observam na língua uma tendência em direção ao utilitarismo, à transitividade, ao reflexo em oposição à percepção viva e ao valor autônomo<sup>2</sup>.

Essa visão, que também influenciou profundamente os simbolistas, ressoa com clareza no texto de Chklóvski, mas a partir de uma apreciação diversa. Em “A ressurreição da palavra”, o autor propõe um retorno ao sentido primordial não como maneira de voltar às estruturas *primitivas* do pensamento, mas como meio de atualização estética, como procedimento poético de crítica do uso da língua<sup>3</sup>.

---

1 CHKLÓVSKI, 1990, p. 486-487. O trecho do manuscrito é apresentado na nota introdutória de Aleksandr Galúchkin dessa edição.

2 HANSEN-LÖVE, A. Russki formalizm: metodologúitcheskaia rekonstruksiiia razvítiia na osnove printsipa ostraniéniiia. [Formalismo russo: reconstrução metodológica do desenvolvimento com base no princípio de ostraniénie]. Moscou: Iazyki Russkoi Kultury, 2001.

3 HANSEN-LÖVE, A., 2001. Idem.

De grande interesse é observar o diálogo entre o ensaio de 1914 e o “manifesto” formalista<sup>4</sup> “A arte como procedimento”,<sup>5</sup> de 1917, no qual o autor consolida a ênfase na forma. Em “A ressurreição da palavra”, ainda que parta da noção de imagem/figuratividade<sup>6</sup> presente em Potebniá, para Chklóvski ela não é uma forma de pensamento, mas de vivência, de sensação do material verbal. A experiência produzida pelo procedimento literário suscita uma reação que deve ser entendida de um ponto de vista sobretudo sensualista: “O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação da vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra”.<sup>7</sup> A visão da pedra (em vez do mero reconhecimento) requer precisamente a “despetrificação” da palavra, mote do ensaio traduzido a seguir.

## A ressurreição da palavra<sup>8</sup>

*A palavra-imagem e sua petrificação. O epíteto como um meio de renovação da palavra. A história do epíteto é a história do estilo poético. O destino das obras dos antigos artistas da palavra é o mesmo que o destino da própria palavra: eles perfazem o caminho da poesia à prosa. A morte das coisas. A tarefa do futurismo – a ressurreição das coisas – é devolver ao homem a vivência do mundo. A ligação dos procedimentos da poesia futurista com os procedimentos de uma língua geral do pensamento. A língua semi-inteligível da poesia antiga. A língua dos futuristas.*

---

4 Conforme expressão de Boris Eikhenbaum, em “Teoriia formalnogo metoda” [Teoria do método formal] (1925).

5 CHKLÓVSKI, 2019.

6 Vale observar que o adjetivo “figurado” em russo (óbrznii) tem em sua raiz o substantivo “imagem” (óbraz), de modo que a palavra figurada (óbrznoe slovo) é aquela que carrega uma imagem.

7 CHKLÓVSKI, 2019, p. 161.

8 A tradução foi feita diretamente do russo a partir da seguinte edição: CHKLÓVSKI, Viktor. *Sobránie sotchiniénii*. Tom I - Revoliutsiia [Obra reunida. Tomo 1 - Revolução]. Moscou: Novoe Literaturnoe Obozreniie, 2018.

A mais antiga criação poética do homem foi a criação das palavras. Agora, elas estão mortas e a língua mais parece um cemitério, mas a palavra recém-nascida era viva, figurativa. Toda palavra é essencialmente um tropo. Por exemplo, “mês” [miéssiats]: o significado original dessa palavra é “medidor”; “desgraça” [góre] e “tristeza” [petchál] é o que queima e o que chamosca; a palavra “*enfant*” (assim como, no russo antigo, “adolescente” [ótrok]), significa ao pé da letra “não falante”. Existem tantos exemplos assim quanto palavras numa língua. Com frequência, quando alcançamos a imagem perdida, apagada, que outrora jazia na base da palavra, ficamos estupefatos por sua beleza, beleza essa que existia e já não existe mais.

As palavras empregadas pelo nosso pensamento no lugar de conceitos gerais, quando servem de signos algébricos, por assim dizer, e devem ser não-figurativas, quando são usadas na fala cotidiana e não são ditas ou ouvidas até o fim, tornam-se habituais e suas formas interna (figurativa) e externa (sonora) deixam de ser vivenciadas. O habitual não é vivenciado, não é visto, mas reconhecido. Não vemos as paredes de nosso quarto, temos dificuldade de perceber erros tipográficos durante a revisão, em particular, se o texto tiver sido escrito em um idioma que conhecemos bem, pois não podemos nos forçar a perceber, a ler em vez de “reconhecer” a palavra habitual.

Se quisermos criar uma definição de percepção “poética” e, em geral, de percepção “artística”, de certo nos depararemos com a seguinte definição: a percepção “artística” é a que leva a vivenciar a forma (talvez não apenas a forma, mas ela certamente). A legitimidade dessa “definição de trabalho” pode ser demonstrada sem dificuldade nos casos em que uma expressão poética qualquer se torna prosaica. Por exemplo, é claro que a expressão “pé” da montanha ou “capítulo”<sup>9</sup> do livro ao passarem, da poesia à prosa, não tiveram seu sentido alterado, apenas perderam sua forma (nesse caso, a forma interna). O

---

9 No original, a palavra *glavá* [capítulo] é um empréstimo semântico do eslavo antigo por decalque do termo grego κεφάλαιον [cabeça]. Fenômeno análogo acontece, em português, com a palavra “capítulo” cuja origem é o termo latino *capitulum*, diminutivo de *caput* [cabeça].

experimento proposto por A. Gornfeld no artigo “Os suplícios da palavra”<sup>10</sup> confirma a validade dessa definição: altere a posição das palavras no poema

Cunha o verso qual moeda:  
 À risca, nítida, honesta.  
 Com afinco, siga a regra:  
 Para que palavras se espremam  
 E pensamentos tenham fresta.<sup>11</sup>

para convencer-se de que com a perda da forma (nesse caso, a externa) o poema se converte em um “aforismo didático trivial”.

Assim, ao perder a “forma”, a palavra perfaz o inevitável caminho da poesia à prosa (Potebniá, *Iz zapíssok po teorii sloviésnosti* [“Das anotações sobre a teoria da literatura”]).

Essa perda da forma da palavra se revela um grande alívio para o pensamento e pode ser uma condição necessária para a existência da ciência, mas a arte não pode se satisfazer com palavras erodidas. Dificilmente seria possível dizer que a poesia recuperou os prejuízos causados pela perda da figuratividade da palavra, substituindo-a por uma criação mais elevada – como, pela criação de tipos –, pois nesse caso ela não teria se agarrado com tamanha avidez à palavra figurada mesmo nos níveis mais elevados de seu desenvolvimento, como fez no período das crônicas épicas. Na arte, o material deve ser vivo, precioso. E assim surge o epíteto; ele não acrescenta nada de novo à palavra, apenas renova a sua falecida figuratividade; por exemplo: sol claro, combatente bravo, face da Terra,<sup>12</sup> lama movediça, chuva rala.<sup>13</sup> A própria palavra “chuva” encerra uma

10 GORNFELD, A. *Muki slova*. São Petersburgo, 1906, p. 41. (Nota da edição russa).

11 Versos do poema “Forma”, publicado em 1879, do ciclo “À maneira de Schiller”, de N. A. Nkrássov. O poema original inicia-se com três versos que Chklóvski não citou em seu artigo. A saber: «O generoso tributo do tempo/ Paga à forma: o que importa no poema/ É que o estilo corresponda ao tema». Traduzido a partir do original: *Pólnoie sobraniiie sotchnienie i pissem v 15 tomakh* [Obra completa e correspondência em 15 tomos]. Leningrad: Naúka, 1982, t. 3. Stikhotvoreniia 1866-1877, p. 214.

12 No original, biéli sviét, expressão russa cujo significado é “Terra”.

13 No original driben dojd, expressão inexistente no russo contemporâneo. Remete à expressão ucraniana дрибен дощ, que significa chuva fraca/rala. A palavra russa dróbnost



ideia de fragmentação, mas a imagem está morta, e a sede de concretude que constitui a alma da arte (Carlyle) exigiu sua renovação. Vivificada pelo epíteto, a palavra se tornou novamente poética. O tempo passou e o epíteto deixou de ser vivenciado, por ter, mais uma vez, se tornado habitual. O epíteto também passou a ser empregado por hábito, por força de tradições escolares e não de um senso poético vivo. Com isso, o epíteto é tão pouco vivenciado que, com bastante frequência, seu uso entra em contradição com a posição geral e o colorido do quadro, por exemplo:

Não queimas a vela de sebo,  
Vela de sebo, de ardente cera  
(*Canção popular*)

ou as “mãos brancas” do negro (epos sérvio), “meu amor verdadeiro” das baladas inglesas antigas, que se aplica independentemente de tratar-se de um amor verdadeiro ou não, ou Nestor, que em plena luz do dia ergue os braços em direção ao céu estrelado etc.

Os epítetos recorrentes foram suavizados, não despertam mais uma impressão figurativa e não satisfazem suas exigências. Em suas fronteiras são criados novos epítetos, eles se acumulam, as definições variam conforme as descrições emprestadas do material das sagas ou lendas (Aleksandr Vesselovski, *Iz istorii epiteta* [*Da história do epíteto*]). Epítetos complexos também se relacionam a épocas posteriores.

“A história do epíteto é a história do estilo poético em versão resumida” (A. Vesselovski, *Sob. sotch.*, SPB, 1913, v. 1, p. 58). Ela nos revela como todas as formas de arte perecem e, como o epíteto, vivem, se petrificam e, enfim, morrem.

Pouca atenção é dedicada à morte da forma da arte, o novo é levemente contraposto ao velho, sem pensar se está vivo ou se já desapareceu, como desaparece o barulho do mar para aqueles que vivem no litoral, como desaparece para nós o ru-

---

[fragmentação, caráter fragmentário], empregada a seguir, tem o mesmo radical do adjetivo *driben*. Os exemplos desse excerto apresentam epítetos amplamente empregados na língua corrente, mas que são redundantes ou incoerentes em relação ao substantivo qualificado. No caso da chuva, sendo ela mesma um fenômeno formado por gotas (isto é, por fragmento), qualificá-la como “rala” ou “grossa” seria contraditório.

gido de mil vozes da cidade, como desaparece de nossa consciência tudo que é habitual, demasiado familiar.

Não apenas palavras e epítetos se petrificam, situações inteiras podem sofrer esse mesmo efeito. Como na edição de Bagdá dos contos árabes: o viajante, que foi deixado nu por bandidos, subiu a montanha e, em desespero, “rasgou as próprias vestes”. Nesse excerto, todo o quadro se enrijeceu até a inconsciência.

O destino das obras dos antigos artistas da palavra é o mesmo que o destino da própria palavra. Elas perfazem o caminho da poesia à prosa. Deixam de ser vistas e passam a ser reconhecidas. A armadura de vidro do hábito recobre as obras dos clássicos; nós nos lembramos perfeitamente bem delas, ouvimos desde a infância, lemos nos livros, citamos em conversas cotidianas, e agora temos um calo na alma, já não as vivenciamos.

Eu falo das massas. Muitos pensam que elas vivenciam a arte antiga. Como é fácil se enganar sobre isso! Não à toa Gontcharov comparou ceticamente a vivência do clássico durante a leitura de um drama grego com as vivências de um Petrúchka gogoliano<sup>14</sup>. Penetrar a arte antiga é com frequência impossível. Veja só os livros dos gloriosos conhecedores do classicismo: que vinhetas vulgares, que imagens de esculturas decadentes colocam nas capas! Rodin, que por anos copiou as esculturas gregas, teve que recorrer à medição para dar-lhes forma; acontece que ele o tempo todo as moldou muito sutis. Tamanho gênio não pode reproduzir as formas de outra época. E apenas a leviandade e o rebaixamento das exigências em relação à assimilação do antigo explicam o entusiasmo dos leigos nos museus.

A ilusão de que que a arte antiga é vivenciada sustenta-se pela ideia de que nela frequentemente estão presentes elementos alheios à arte. Tais elementos existem sobretudo na literatura; por isso hoje a literatura é hegemônica na arte e tem maior número de apreciadores. A percepção artística se

---

14 A citação às Memórias de Gontcharov é imprecisa. (Nota da edição russa). Petrúchka é personagem do romance *Almas mortas* de Nikolai Gógol.

caracteriza por nosso desinteresse material. A admiração pelo discurso de um defensor no tribunal não é uma vivência artística e se vivenciamos os pensamentos nobres e humanos dos poetas mais humanistas do mundo, tais vivências já não têm nenhuma relação com a arte. Elas nunca foram poesia, por isso não perfizeram o caminho da poesia à prosa. A existência de pessoas que colocaram Nadson<sup>15</sup> acima de Tiútchev<sup>16</sup> também mostra que os escritores com frequência valorizam a quantidade de pensamentos nobres encerrados em suas obras, uma medida, aliás, muito difundida entre a juventude russa. A apoteose da vivência da “arte” do ponto de vista da “nobreza” são os dois estudantes de “O velho professor”, de Tchekhov, que se perguntam no teatro: “O que diz ele? No-o-bre?”. ‘É nobre’ [...] ‘Bravo!’.”<sup>17</sup>

Aqui está dado o esquema da relação entre a crítica e as novas tendências na arte.

Saia na rua e veja os edifícios: como as formas da velha arte são empregadas neles? Vocês verão coisas simplesmente horripilantes! Por exemplo o edifício na Avenida Niévski em frente à Koniúchnaia, uma obra do arquiteto Lialiévitch: arcos semicirculares apoiam-se em pilares e entre os ábacos introduzem-se lintéis, talhados como arcos adintelados. O sistema inteiro possui um espaçamento nas laterais, não há qualquer apoio nos lados, assim, tem-se a nítida impressão de que o edifício está desmoronando e caindo.

Esse absurdo arquitetônico (que não é notado pelo público geral nem pela crítica) não pode ser, nesse caso (e há muitos casos como esse), explicado pela ignorância ou falta de talento do arquiteto.

15 Semión Iákovlevitch Nádson (1862-1887), poeta russo cuja obra se inicia com temas sociais e, paulatinamente, se aproxima do individualismo típico dos poetas decadentes do fim do século.

16 Fiódor Ivánovitch Tiútchev (1803-1873), diplomata e poeta do romantismo russo. Sua poesia de caráter meditativo teve como temas principais o cosmos, os motivos existenciais e a natureza.

17 Trata-se do conto “Uma história enfadonha”, aqui citado a partir da tradução de Boris Schnaiderman (cf. TCHEKHOV, A. P. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 156).

A questão, é óbvio, é que a forma e o sentido do arco (assim como a forma da coluna, o que também pode ser demonstrado) não são vivenciados, e, portanto, ele é empregado de modo tão absurdo como se aplica o epíteto “de sebo” à vela de cera.

Vejamos agora como são citados os autores antigos.

Infelizmente até hoje ninguém compilou as citações incorretas ou fora de propósito – um material curioso. Nas montagens dos dramas dos futuristas, o público gritava “Décima primeira versta”, “loucos”, “Enfermaria nº 6” e os jornais reproduziam esses brados com satisfação. No entanto, justo em “Enfermaria n. 6” não há loucos, mas um médico aprisionado por ignorantes e mais alguns filósofos sofredores. Dessa forma, a menção à obra de Tchekhov (como é feita pelos que gritam) é completamente fora de propósito. Observamos aqui uma petrificação da citação, por assim dizer, que significa o mesmíssimo que o epíteto petrificado: ausência de vivência (no exemplo dado, a obra inteira foi petrificada).

A grande massa se satisfaz com a arte de mercado, mas esta revela a morte da arte. Antigamente, quando nos encontrávamos, dizíamos uns aos outros “Zdrávstvui!” [Olá!], hoje a palavra morreu, e dizemos apenas “aste”. A perna da cadeira, a estampa dos tecidos, o ornamento dos prédios, os quadros da “Sociedade de pintores de São Petersburgo”,<sup>18</sup> as esculturas de Guintsburg:<sup>19</sup> tudo isso equivale a “aste”. Nesse caso, o ornamento não é construído, mas “narrado”, ele conta com o fato de que não o veem, mas reconhecem e dizem: “é este mesmo”. A época do florescimento da arte não conhecia a expressão “móvel de feira”. Na Assíria, o mastro da tenda de um soldado; na Grécia, a estátua de Hécuba, guardiã do fosso; na Idade Média, ornamentos colocados tão alto que nem se podia vê-los bem, – tudo isso foi feito, tudo isso foi calculado para uma contem-

18 Segundo nota da edição russa, trata-se, na verdade, da Comuna dos Artistas (Obschina khudóžnikov), coletivo fundado em 1908 em São Petersburgo por egressos da Academia Imperial de Artistas, apoiados pelo grande pintor realista Iliá Riépin. Alguns de seus membros foram David Okroiants (1874-1943), Mikhail Kerzin (1883-1979), Tikhon Tchernichóv (1882-1942).

19 Iliá Iákovlevitch Guintsburg (1859-1939), escultor e professor da Academia Imperial de Artistas e, posteriormente, dos Vkhutemas. No período soviético, tomou parte no plano de Propaganda Monumental.

plação apaixonada. Na época em que as formas da arte eram vivas, ninguém enfiava porcarias de feira em casa. Quando no século XVII, na Rússia, cultivou-se a pintura artesanal de ícones, e “começaram a surgir neles arrebatamentos e absurdos tais, que não podiam sequer ser vistos por um cristão”, isso significou que as formas antigas já haviam sido ultrapassadas. Agora, a arte antiga já está morta, e a nova ainda não nasceu; até as coisas morreram: perdemos a sensação do mundo, mais parecemos um violinista que já não sente o arco e as cordas; deixamos de ser artistas na vida cotidiana, não amamos nossas casas nem nossas roupas, facilmente nos afastamos da vida, a qual já não sentimos. Apenas a criação de novas formas de arte pode devolver ao homem a vivência do mundo, ressuscitar as coisas e matar o pessimismo.

Quando num acesso de ternura ou maldade intentamos agradecer ou ofender alguém, e temos poucas palavras gastas e roídas para fazê-lo, começamos a amarfanhar e despedaçar as palavras, de modo que elas atinjam o ouvido, que sejam vistas e não reconhecidas. Chamamos, por exemplo, um homem de “mula”<sup>20</sup> para que a palavra arranhe; ou o povo simples (“O escritório”, de Turguêniev)<sup>21</sup> que usa o gênero feminino ao invés do masculino para expressar ternura. Estão relacionadas a esse fenômeno um sem-número de palavras simplesmente deformadas tão usadas por nós em momentos de afeto, das quais temos dificuldade de nos recordar.

E agora, hoje, quando o artista quer lidar com a forma viva e com a palavra viva, e não morta, ao pretender dar-lhe um rosto, ele a destrói e deforma. Nasceram as palavras “arbitrárias” e “derivadas” dos futuristas. Eles ora criam novas palavras a partir de radicais antigos (Khlébnikov, Gurô, Kamiénski, Gniédov), ora as cindem pela rima, como Maiakóvski, ora imprimem um ritmo ao verso a partir de tônicas incorretas (Krutchônkykh). O antigo fulgor retorna aos velhos diamantes das palavras. Essa nova língua é incompreensível, difícil, não

20 No original o autor emprega o adjetivo dura [tola], feminino de durak.

21 O conto faz parte do volume *Memórias de um caçador*, de Ivan Turguêniev (tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 179-200).

pode ser lida como o jornal *Birjevka*.<sup>22</sup> Nem parece russo, mas nós estamos demasiadamente acostumados a colocar a inteligibilidade como uma exigência da língua poética. A história da arte nos mostra (com certa frequência) que a língua da poesia não é inteligível, mas semi-inteligível. Assim, os selvagens costumam cantar em língua arcaica ou estrangeira, às vezes tão incompreensível que o cantor (mais exatamente o cantor principal) precisa traduzir e explicar ao coro e aos ouvintes o significado da complexa canção (A. Vesselóvski, *Tri glavy iz istoritcheskoi poetiki* [Três capítulos de história poética]; E. Grosse, *Origens da Arte*).

A poesia religiosa de quase todos os povos foi escrita em tal língua semi-inteligível. Eslavo eclesiástico, latim, sumério (idioma morto no século XX antes de Cristo e empregado como língua religiosa até o século III), o alemão entre os russos chtundistas<sup>23</sup> (por muito tempo, em vez de traduzir os hinos religiosos alemães para o russo, eles preferiram aprender alemão. Dostoiévski, *Diário de um escritor*).

J. Grimm, Hoffmann e Hebel<sup>24</sup> notam que o povo simples costuma cantar não no dialeto, mas em uma língua elevada, próxima da literária; “a língua iacuta de canto se distingue da de uso corrente quase tanto quanto a língua eslava e a nossa língua coloquial presente” (Koroliénko, *At-Davan*); Arnaut Daniel,<sup>25</sup> com seu estilo sombrio e formas artísticas difíceis (*schwere Kunstmanier*), formas duras (*harte*), que impõem dificuldade à pronúncia (Diez, *Leben und Werk der Troubadours*, p.

22 *Birjevíe viédomosti* (*Registro da Bolsa de Valores*), revista de política e economia, de tendência liberal, publicada em São Petersburgo entre 1880 e 1917.

23 Os chtundistas eram grupos evangélicos protestantes que surgiram entre camponeses ucranianos no sudoeste do Império Russo na segunda metade do século XIX. O nome tem origem na palavra alemã Stund (hora), e está ligado ao costume de reservar uma hora diária ao estudo da *Bíblia*.

24 Jacob Grimm (1785-1863), autor, junto do irmão Wilhelm Grimm, de coletâneas de contos de fadas. E. T. A. Hoffmann (1776-1822), um dos mais conhecidos autores de literatura fantástica. Johann Peter Hebel (1860-1826), poeta do dialeto alemânico e autor de histórias de almanaque.

25 Arnaut Daniel foi um trovador occitano que produziu entre os anos 1180 e 1200. Seu estilo, elogiado por Dante Alighieri, se caracterizava por obscuridade, emprego de palavras pouco familiares e alusões enigmáticas. Sua obra é comentada pelo filólogo alemão Friedrich Christian Diez, citado por Chklóvski a seguir.

285); o *dolce stil nuovo* (século XII) italiano: todas elas são línguas semi-inteligíveis. Aristóteles na Poética (cap. 23) sugere dar à língua um caráter estrangeiro. A explicação para esses fatos consiste em que essa língua semi-inteligível, em virtude de seu caráter inabitual, parece mais figurativa ao leitor (como observado, aliás, por D. N. Ovsianiko-Kulikóvski).

Os escritores de ontem escreviam com demasiada suavidade, demasiada doçura. As coisas parecem-lhes as superfícies lustradas das quais falava Korolenko: “Por ela corre a plaina do pensamento sem esbarrar em nada”. É preciso criar algo novo, “penoso” (palavra de Krutchônkykh)<sup>26</sup> para a visão, não para o reconhecimento de uma língua calculada. E essa necessidade é sentida inconscientemente por muitos.

Os caminhos da nova arte estão apenas delineados. Caberá aos artistas, não aos teóricos, caminhar à frente de todos. Serão os futuristas a criarem as novas formas ou há outros destinados a essa façanha? De todo modo, os poetas-vindourianos<sup>27</sup> estão no caminho certo: eles avaliaram corretamente as formas antigas. Seus procedimentos poéticos, procedimentos do pensamento verbal geral, foram introduzidos por eles na poesia, assim como nela foi introduzida nos primeiros séculos do Cristianismo a rima, que, de certo, sempre existiu na língua.

A tomada de consciência dos novos procedimentos criativos encontrados por acidente nos poetas do passado (por exemplo, os simbolistas) – já é um grande feito. E isso foi realizado pelos vindourianos.<sup>28</sup>

Recebido em: 04/07/2020

Aceito em: 30/07/2020

Publicado em setembro de 2020

26 KRUTCHÔNYKH, A.; KHLÉBNIKOV, V. *Slovo kak takovoe [A palavra como tal]*. São Petersburgo, 1913, p. 3. (Nota da edição russa).

27 O termo russo budetliáne, cunhado por Krutchônkykh, foi aqui vertido como “vindouriano”. O neologismo origina-se da forma futura do verbo “ser” (budut) associada a um sufixo que, em geral, indica proveniência, origem (como -ano em português). Essa tradução por decalque costumava ser empregada pelos poetas futuristas em preferência ao vocábulo de origem latina (futurist), e deu nome a um manifesto escrito por Vladímir Maiakóvski em 1914.

28 O manuscrito encerrava-se com a seguinte frase: “O caminho deles está correto, e se eles perecerem antes de chegar ao destino final, perecerão em um grandioso empreendimento”. (Nota da edição russa).

resenha



# A era do “estranhamento”: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo

Valteir Vaz\*

**Resumo:** Esta resenha apresenta ao leitor brasileiro o livro *A era do estranhamento: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo*, publicado em 2017. O livro é resultado do evento internacional ocorrido em Moscou em 2013, que estabeleceu e celebrou o centenário do Formalismo Russo. A obra apresenta contribuições de pesquisadores do mundo todo, revisa e expande, consideravelmente, os limites de alcance de uma das mais importantes escolas de crítica literária do século XX.

**Abstract:** This review introduces to the Brazilian reader the book *The Age of Estrangement: the Russian Formalism and the Modern Humanistic Knowledge*, published in Moscow. This book is a result of an international meeting that happened in 2017, which established and celebrated the Russian Formalism centenary. It presents articles from scholars around the world, reconsiders and expands, substantially, the limits of that which was one of the most important literary criticism movements in the beginnings of the 20th century.

**Palavras-chave:** Formalismo Russo; Estranhamento (ostraniénie); Centenário  
**Keywords:** Russian Formalism; Estrangement (ostranenie); Centenary

\* Professor do Centro Universitário Fundação Santo André e da Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho. Pós-doutorando do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; [valvaz@usp.br](mailto:valvaz@usp.br)

O leitor interessado nas questões concernentes ao Formalismo Russo, uma das mais importantes e originais correntes de crítica literária do século XX, já dispõe de uma nova fonte onde se atualizar. Trata-se de *A era do “estranhamento”: o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo*, lançado em 2017 pela editora russa Nova Revisão Literária. O título faz referência à palavra *ostraniénie* (estranhamento), cunhada por Viktor Chklóvski em 1917 em “A arte como procedimento” para se referir aos efeitos perceptivos que determinadas obras produzem no leitor.<sup>1</sup>

Dividido em oito seções temáticas, o volume compreende 670 páginas e contém 85 artigos de pesquisadores de diferentes instituições ao redor do mundo. A costumeira abordagem histórica, tão comum em manuais e antologias do movimento, cede lugar a enfoques diversos. Sob o signo da interdisciplinaridade, a antologia procura correlacionar ao Formalismo uma miríade de saberes e temas que vão da semiótica (russa e francesa) à folclorística, passando por áreas como história da arte, intertextualidade, filosofia da ciência, direito etc.

A maior parte dos ensaios aqui reunidos provém de comunicações apresentadas ao Congresso Internacional dos 100 Anos da Escola Formalista Russa, ocorrido em Moscou entre 25 e 29 de agosto de 2013. Voltarei a este tema mais adiante.

O livro, além de ampliar os limites da teoria formalista para muito além da abordagem do texto literário, vem pôr fim a uma velha querela que perdurou por quase um século entre duas instituições russas que havia muito disputavam a posição de fundadoras do Formalismo. Por muito tempo os historiadores do movimento se viram frente à dificuldade de fixar “onde” e

<sup>1</sup> Para maiores detalhes sobre o conceito de estranhamento veja principalmente os dois números que a revista *Poetics Today* (vol. 17, n. 4, de 1996 e vol. 26, n. 4, de 2005) dedicou ao conceito. Veja-se também o ensaio “Arte como procedimento’ – 100 anos depois”, no v.9, n. 12, de 2018, da revista eletrônica RUS.

“quando” ele teria tido origem. De um lado, havia os que creditavam sua fundação a um grupo de intelectuais de Petrogrado, capitaneado por um rapaz de vinte e poucos anos, muito ativo e um tanto “superficial”: Viktor Chklóvski. Vista por este prisma, a fundação da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), em 1916, a partir da iniciativa de Chklóvski, Iúri Tyniánov, Boris Tomachévski, Boris Eikhenbaum e outros, vinha sendo considerada o acontecimento que fundou o movimento. Por outro lado, perfilavam os que defendiam que a pedra de toque tinha sido lançada por Roman Jakobson, em 1915, no âmbito das atividades do Círculo Linguístico de Moscou (CLM), grupo do qual foi um dos fundadores e o primeiro presidente. Embora haja muitos pontos em comum entre os dois grupos – e o principal é o fato de muitos de seus membros pertencerem às duas associações ao mesmo tempo – suas atividades se diferenciam particularmente quanto aos objetos de interesse de cada um: enquanto os teóricos da OPOIAZ dedicaram-se a elementos de Teoria Literária (enredo, estranhamento, personagem, *fabula*, *siujet*, gesto fônico, *skaz* etc.), o CLM focou na Linguística, particularmente em dois ramos desta: a Fonologia e a Dialetoлогия<sup>2</sup>. Quando a questão envolvia saber a qual deles creditar a fundação da escola, as vantagens sempre estiveram do lado dos linguistas moscovitas, isto por algumas razões que veremos a seguir.

O fato de o CLM – cujas origens remontam à Comissão Moscovita de Dialetoлогия, fundada em 1904 – estar burocraticamente associado à Universidade de Moscou exigiu de seus membros a obrigação de registrar em atas seus encontros e atividades. Quando os historiadores buscaram as raízes do movimento, essa documentação rica e vasta representou muito. E isso por muito tempo foi encarado como uma vantagem do CLM sobre o grupo da OPOIAZ, que não dava a mínima para procedimentos burocráticos. Para se ter uma ideia, as reuniões da OPOIAZ eram extremamente informais, e até 1924 seus in-

---

<sup>2</sup> Veja-se as principais diferenças entre os dois grupos no ensaio de Ilya Kalinin: “Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson. Poetic Language or Poetic Function of Language”. *Revista Enthymema*, n. 19, 2017. Disponível também em <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9427/8901>.

tegrantes não dispunham de local fixo onde pudessem se reunir. Por diversas vezes Óssip Brik, um rico herdeiro e advogado comunista de Petrogrado, intercedeu no sentido de promover o grupo, emprestando seu apartamento para as reuniões, além de viabilizar financeiramente a publicação dos dois primeiros volumes de ensaios do grupo. Mais tarde, o próprio Brik viria a ser incluído no grupo formalista de Petrogrado, com um estudo célebre sobre o ritmo na poesia.

Outro argumento que contou a favor da ala moscovita foi o fato de a primeira antologia estrangeira de ensaios de críticos formalistas – publicada em 1965, na França, com organização e tradução do búlgaro imigrado Tzvetan Todorov – conter uma introdução de Jakobson, dando a entender que o círculo do qual fizera parte é que deveria ser considerado o fundador do movimento.

Em 1920 Jakobson deixou suas atividades no CLM e emigrou para a Tchecoslováquia como tradutor de uma missão da Cruz Vermelha soviética e, em 1939, na condição de refugiado do nazismo, seguiu para os Estados Unidos, aí se consagrando como um dos linguistas mais eminentes da cena intelectual do século XX e também como o porta-voz do Formalismo no Ocidente. Os vários representantes do movimento que permaneceram na Rússia sempre desconfiaram do partidarismo de Jakobson ao se referir à escola. Um desses críticos, embora com pouca participação entre os formalistas, foi Viktor Jirmúnski, que, em 1939, em uma missiva a Chklóvski, escreveu: “Roman Jakobson deforma conscientemente esta história [a história do Formalismo Russo] nas edições estrangeiras, apresentando [o Formalismo Russo] à sua maneira”.<sup>3</sup> Já Chklóvski, opositor direto de Jakobson na corrida pela paternidade do movimento, sempre desconfiou deste, chegando a afirmar, em sua correspondência privada com amigos e parentes, que Jakobson fazia “espionagem soviética” em Praga. Numa carta de 20 de julho de 1969 a Nikita Chklóvski-Kordi, seu neto, Viktor Chklóvski escreve: “Hoje, meu ex-amigo Roman Jakobson afirma que foi ele – e não eu – quem criou o chamado ‘método for-

3 JIRMÚNSKI apud SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008. p. 32.

mal', o qual deu origem ao Estruturalismo".<sup>4</sup> Mais recentemente, em 2008, o pesquisador Pau Sanmartín Ortí, de Valencia, Espanha, ao propor "uma *outra* história do Formalismo Russo", também chamou a atenção para o fato de Jakobson manipular habilmente a cronologia de eventos e publicações de modo a antepor as atividades do Círculo Linguístico de Moscou às da OPOIAZ.

Jakobson interpretava a questão da seguinte maneira: para ele, o grupo de Petrogrado não deveria entrar para a história do Formalismo Russo antes de 1916, ocasião em que é publicada a primeira coletânea de artigos do grupo. No entanto, se este for o critério válido, o próprio Círculo Linguístico de Moscou ficaria fora da história, uma vez que seus membros nunca chegaram a publicar uma obra de caráter coletivo, que expusesse as tendências e os estudos do grupo. Em 1919, os representantes da OPOIAZ já haviam publicado três volumes com trabalhos de cada um de seus membros, ao passo que do grupo de Moscou nada tinha vindo a lume.<sup>5</sup>

Outro argumento que aponta o favoritismo de Jakobson no sentido de se firmar como pai fundador da escola formalista encontra-se em *Child of a Turbulent Century* (2006) a autobiografia de Victor Erlich.<sup>6</sup> Erlich desenvolveu seu doutorado sob a orientação de Jakobson<sup>7</sup> na Universidade de Columbia, na década de 1950, e em *Child of a Turbulent Century* recorda a experiência ímpar de ter sido aluno de um dos membros mais ilustres do Formalismo Russo. No capítulo "*Back to School: Russian Formalism with Roman Jakobson*", com o distanciamento histórico necessário, Erlich recorda algo além das lembranças felizes: "ao contar a história formalista-estruturalista, fui reconhecidamente influenciado pela posição do meu orientador em relação a alguns dos protagonistas [do Formalismo Russo]. Os sentimentos emaranhados de Jakobson em relação a Chklóvski podem ter influenciado minha apresentação do porta-voz espiritual do Formalismo." (p. 132.)

Mas essas disputas, a bem da verdade infrutíferas e segmentadoras, chegaram ao fim em 2013, quando os responsáveis pela organização do evento que deu origem ao livro aqui

apresentado estabeleceram 1913 como o ano de surgimento do Formalismo. O filólogo Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov, morto em 2017, foi o responsável direto pela fixação do ano de nascimento da escola, ou seja, o mérito não ficou nem com o CLM, nem com a OPOIAZ, pois a data retroage a ambos. Sabendo da importância e das implicações do Formalismo para muito além da crítica literária e de sua difusão mundo afora, Ivánov, desde o outono russo de 2012, já se movimentava entre vários centros de pesquisa de Moscou em busca de suporte para o centenário; por esta e outras tantas razões, ele foi principal o homenageado do evento<sup>8</sup>.

Mas, por que 1913? Porque foi no dia 23 de dezembro deste ano que Chklóvski – o *enfant terrible* do movimento, com então 20 anos de idade – leu para um grupo de poetas e artistas de Petrogrado, no cabaré literário *Brodíatchaia Sobáka (O Cão Vira-lata)*, “O lugar do futurismo na história da língua”, uma espécie de panfleto contendo suas considerações sobre a arte futurista. Depois de alguns retoques, o panfleto foi publicado um ano depois, com o título de “Ressurreição da palavra”. Ainda que não utilize seu conceito mais famoso e prolífico, a noção de estranhamento (*ostraniénie*) já se insinua sub-repticiamente no texto, só não é nomeada. A apresentação pública causou boa impressão aos ouvintes, conquanto ele nunca tenha sido considerado membro de nenhum dos grupos futuristas de então. Sua participação foi particularmente importante pelo fato de ele representar uma espécie de porta-voz da ciência universitária e também por expressar um ponto de vista externo ao Futurismo, necessário, porém, à consolidação da

---

8 O evento nasceu da parceria entre seis grandes instituições de ensino superior russas, entre elas a Escola de Economia e a Universidade Estatal Russa para as Humanidades. O caderno de resumos das comunicações do Congresso Internacional dos 100 Anos da Escola Formalista Russa contém nada menos que 126 apresentações, muitas acontecendo ao mesmo tempo, o que obrigou o público a uma verdadeira maratona pelos corredores universitários, quando não pelas ruas e avenidas de Moscou, congestionadas como sempre. Uma ala renomada de teóricos e professores com obras consagradas sobre o tema – Aage Hansen-Löve, atualmente na Universidade de Munique, o próprio Viatchesláv V. Ivánov, da Universidade Estatal de Moscou, John E. Bowlt, da Universidade do Sul da Califórnia, Eero Tarasti, da Universidade de Helsinque, e Catherine Depretto, da Sorbonne – foram os primeiros a apresentar suas comunicações. A sensação que fica é a de que esses mestres, com carreiras sólidas em renomadas universidades russas e estrangeiras, passavam naquele momento o bastão à nova safra de jovens pesquisadores.



prática artística nascente. Como sempre ocorre, muitos dos que assistiram suas colocações consideraram-no um oportunista e um franco atirador, fama que, por essas e outras razões, carregou pela vida toda.

Como informado, *A era do "estranhamento"* nasceu de comunicações realizadas no centenário do Formalismo. A grande quantidade de trabalhos com vistas à publicação fez com que os organizadores da coletânea se orientassem por uma perspectiva qualitativa, escolhendo os que melhor traduziam os propósitos e tendências do evento. Evidentemente, isso acabou deixando de fora uma gama considerável de contribuições cujos resumos ainda podem ser encontrados na internet.

A organização do volume ficou a cargo de Igor Pilshchikov, atualmente professor no Departamento de Línguas e Culturas Eslavas da Universidade da Califórnia, em Los Angeles, e Yan Levchenko, hoje professor de Inglês e Estoniano na Faculdade de Ciências Humanas da Escola Superior de Economia, em Moscou. Ambos assinam a introdução e ensaios que integram a coletânea.

A primeira seção temática é "O século da teoria formalista: sua atualidade"; aqui o leitor encontrará ensaios de eslavistas consagrados como Peter Steiner, Aage Hansen-Löve, Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov, entre muitos outros. O propósito, explícito no próprio título, é apresentar a atualidade da teoria formalista russa. O ensaio de Ivánov apresenta as interpretações que o sistema crítico formalista recebeu e tem recebido no âmbito das ciências dos séculos XX e XXI; já Hansen-Löve tratou das "semelhanças de família" entre perspectivas formalistas e o logocentrismo, a virada linguística do século XX e o Pós-estruturalismo, tendo como guia espiritual Roman Jakobson. Peter Steiner, por sua vez, encontrou uma fecunda analogia entre o estranhamento (*ostraniénie*) de Chklóvski, a teoria do direito de Carl Schmitt e a filosofia da ciência praticada por Karl Popper.



Igor Pilshchikov e Yan Levchenko,  
organizadores da obra.

A segunda, denominada “O Formalismo Russo no contexto intelectual europeu”, afere as implicações extraterritoriais do Formalismo. Orientando-se por este prisma, os estudiosos apresentaram análises comparativas entre os formalismos russo e alemão, entre o Formalismo e o Estruturalismo Tcheco, entre o Formalismo e os estudos literários poloneses. Também abordam a recepção do Formalismo na Sérvia e aponta aplicações de noções e conceitos desenvolvidos por Chklóvski no *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. A teórica francesa Catherine Depretto, pouco afeita a Roman Jakobson, mas interessada em Chklóvski e Tyniánov, fecha a seção com um estudo sobre a tradução e a recepção das ideias de Chklóvski na França desde a coletânea de Todorov, de 1965, até 2011.

A parte três é dedicada ao Formalismo Russo e o legado do escritor Andrei Biéli, o prolífico simbolista. Em linhas gerais, a seção procura estabelecer as semelhanças e diferenças entre o pensamento de Biéli e o de formalistas como Chklóvski, Jirmúnski, Tyniánov. No fundo, encena-se uma contraposição entre as abordagens do verso no âmbito do Simbolismo e do Formalismo; afora as muitas diferenças, que são em número maior do que as semelhanças, a valorização do aspecto sonoro do verso é um fio condutor que as une.

A quarta seção “Formalismo como vanguarda/vanguarda como Formalismo” apresenta uma rica contribuição aos estudos de dramaturgia, um tópico pouco explorado entre estudiosos do Formalismo Russo. Olga Burenina-Petrova aborda a tradições do teatro folclórico na perspectiva teórica de Vsevolod Meyerhold; numa perspectiva mais ampla, as estudiosas Siniti Murata e Irina Shatova focam nas ideias formalistas e no teatro de vanguarda russo nas primeiras décadas do século XX; a estudiosa italiana Nicoletta Misler, da Universidade de Nápoles, por sua vez, escreve sobre o sistema formal e o “desvio” na criação do alfabeto do corpo, algo bastante novo nos estudos formalistas. Dentre outros tantos que merecem destaque, observa-se ainda o ensaio de Dmitri Tokarev, que procu-



ra correlacionar a “arte real” de Daniil Kharms, já conhecido do leitor brasileiro, com procedimentos do método formal.

A quinta parte, “Estudos formalistas sobre arte”, a menor de todas, contém apenas três estudos. O primeiro deles é de John E. Bowlt, que há muitos anos se dedica às intersecções entre a escola formalista e as artes plásticas, com vasta produção nesta seara. Para o volume, Bowlt contribuiu com um estudo sobre a arte de Vassily Kandinsky e o método formalista. Marina Dmitriévna amplia a perspectiva ao abordar o método formalista na história da arte e outros âmbitos interdisciplinares. Nataliya Zlydneva encerra a seção com um artigo exploratório sobre as adaptações, transformações e recepções por que passaram algumas escolas de artes plásticas alemãs e vienenses na Rússia, desde o século XVIII. Numa perspectiva micro, a estudiosa articula, numa chave comparatista, as ideias sobre arte do vienense Alois Riegl e do russo Aleksandr Gabrichevski.

O sexto grupo, “Estudos formalistas sobre folclore”, gira em torno das contribuições de Piotr Bogatyrióv e Vladimir Propp, os dois etnólogos mais importantes do Formalismo, embora muitas vezes a crítica não considere Propp propriamente um formalista e prefira associá-lo ao Estruturalismo. Tatiana Ivanova reconstitui arqueologicamente a relação entre os formalistas e os estudos sobre folclore no Instituto Russo de História da Arte [De Petrogrado/São Petersburgo], antes de 1930; Svetlana Sorókina correlaciona conceitos desenvolvidos pelos formalistas russos com a noção de “teatro folclórico”, de P. Bogatyrióv. Eketarina Velmezova, por sua vez, contrapõe as noções de “forma” em Bogatyrióv e em F. Saussure e também traz à baila noções como sincronia, diacronia e pancronia. Fecha a seção o estudo de Angelika Molnar sobre a recepção da obra de Propp pelos estudiosos do folclore húngaro moderno.

A sétima seção presta-se a duplo propósito: centra-se em uma abordagem imanente das teorias formalistas, mas também amplia as ideias principais do movimento para outras esferas. Pela perspectiva interdisciplinar, por exemplo, são exploradas as relações entre o Formalismo, Vladimir Nabókov

e Mikhail Bakhtin. A seção é encerrada com um estudo que versa sobre a campanha antiformalista ocorrida em meados dos anos de 1930 (lembra-se que o ensaio “Monumento a um erro científico”, publicado por Chklóvski é considerado o texto de encerramento do Formalismo Russo), a qual foi liderada pelos aparelhos ideológicos do estalinismo. O polêmico texto de Aleksandr Slonimski, uma espécie de “Carta ao leitor”, no qual ele ataca frontalmente os críticos formalistas, é o fio condutor do ensaio, assinado por Elena Penskaia, da Faculdade de Filologia da Escola Superior Russa de Economia.

A última seção se volta para os estudos da prosa e da poesia no âmbito do Formalismo Russo. A maioria dos pesquisadores se vale de obras Khlébnikov, Tolstói e Proust para ilustrar conceitos formalistas. Muitos dos achados nada têm de novo, exceto o estudo sobre Proust. Além disso, essa derradeira parte traz informação valiosa no que tange à breve atividade dos críticos formalistas como professores e pesquisadores junto à Academia Estatal de Ciências e Artes de São Petersburgo.

A medir pela amplitude de temas, abordagens e metodologias, pode-se considerar esta a mais atual e extensa coletânea que atualiza e propõe novas perspectivas de estudos quanto a uma das mais importantes correntes da teoria literária do século XX, que influenciou, entre outros, o Estruturalismo, a Estética da Recepção e a Semiótica da Escola de Paris.

A título de informação, no anexo abaixo, há a tradução do índice do livro apresentado, o qual contém o nome do autor seguido do título do ensaio.

### O século da teoria formalista: sua atualidade

1. Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov: "O sistema formalista e sua interpretação nas ciências dos sécs. XX e XXI";
2. Aage Hansen-Löve: "Perspectivas Formalistas Russas: Logocentrismo ontem e hoje";
3. Igor P. Smirnóv: "A não-arte na teoria estética formalista";
4. Peter Steiner: "Arte, direito e ciências numa perspectiva modernista: Chklóvski, Schmitt e Popper";
5. Sergey Zenkin: "A energia intuitiva do Formalismo Russo";
6. Tomáš Glanc e Igor Pilshchikov: "O Formalismo Russo enquanto comunidade científica";

### O Formalismo Russo no contexto intelectual europeu

1. Serguei Chugúnnikov: "Prolegômenos a uma análise comparativa entre os formalismos russo e alemão";
2. Ekaterina Dmítrieva: "Os alemães estão mesmo atrás de nós? Oskar Walzel e Victor Jirmúnski (episódio da história dos laços científicos russo-alemães)";
3. Vladímír Gubailóvski: "O formalismo de David Hilbert e o Formalismo Russo: a virada formalista";
4. Danuta Ulitska: "Estudos literários poloneses modernos: Círculos e escolas";
5. Michał Mrugalski: "A recepção polonesa da transferência do *"priom"* para o campo morfológico intelectual dos Formalismos Russo e Polônês";
6. Michał Kříž: "Do isolamento à concentração: a arqueologia da relação entre o Formalismo Russo e o Estruturalismo Tcheco entre polêmicas e discussões";
7. Aleksandar Petrov: "Como o Formalismo Russo conquistou a Sérvia";

8. Stefano Garzonio: "Viktor Chklóvski e Giovanni Boccaccio: sobre a história de um artigo pouco conhecido de Chklóvski";
9. Catherine Depretto: "As ideias de Chklóvski na França: tradução e recepção (1965-2011)";

### **O Formalismo Russo e o legado de Andrei Biéli**

1. Dina Magomedova: "Teoria dos símbolos nos escritos de V. Jirmúnski: entre Andrei Biéli e Viatchesláv Vsevolódovitch Ivánov";
2. Vladímir Novikov: "A poesia e a personalidade de Aleksandr Blok na interpretação de Andrei Biéli e do Formalismo Russo";
3. Monika Spivak: "A ressurreição da palavra' de Viktor Chklóvski e de Andrei Biéli";
4. Mikhail Odessky: "Arcaizantes e inovadores em conceitos teóricos de Iúri Tyniánov e Andrei Biéli";
5. Claudia Criveller: "O Formalismo Russo e a prosa autobiográfica experimental de Andrei Biéli";
6. Iúri Orlítski: "A estética como ciência exata: Os inscitos de Andrei Biéli dos anos 1900 sobre o verso russo à luz dos modernos estudos russos sobre versificação";
7. Dimitriy Torshilov: "Andrei Biéli sobre o Formalismo e a poética da pantomima no início dos anos 1920";
8. Robert Bird: "Oposição ao Formalismo, do Simbolismo ao Realismo Socialista: Pavel Miedvedev, Andrei Biéli e Boris Pasternak na virada da década de 1930";

### **Formalismo como vanguarda/vanguarda como Formalismo**

1. Olga Burenina-Petrova: "Tradições do teatro folclórico e a Energia Potencial da arte no teatro de Vsevolod Meyerhold";
2. Siniti Murata e Irina Shatova: "As ideias formalistas e o teatro de vanguarda russo nas primeiras décadas do século XX";
3. Nicoletta Misler: "O sistema formal e o "desvio" na criação do alfabeto do corpo";
4. Dennis Ioffe: "A pragmática formalista: a questão do pro-

cedimento de estranhamento (*ostraniénie*) e a superação da inércia do automatismo na vanguarda russa”;

5. Lada Panova: “Os formalistas russos e os estudos sobre vanguarda: a questão da leitura compartilhada”;

6. Dmitri Tokarev: “A ‘arte real’ de Daniil Kharms e o método formal”;

7. Michael Meilakh: “Poesia e pintura: o caso da OBERIOU”;

### **Estudos formalistas sobre arte**

1. John E. Bowlt: “Vassily kandinsky e o método formalista”;

2. Marina Dmitrievna: “O método formalista na história da arte e limites interdisciplinares”;

3. Nataliya Zlydneva: “‘Gesto’ e ‘Textura’: Aleksandr S. Gabrichevski no espelho da pintura”.

### **Estudos formalistas sobre folclore**

1. Tatiana Ivanova: “A escola formalista e a folclorística dentro dos muros do Instituto Russo de História da Arte”;

2. Svetlana Sorókina: “Ideias da escola formalista e o conceito de teatro folclórico de P. G. Bogatiryóv”;

3. Ekaterina Velmezova: “P. Bogatiryóv vs F. de Saussure: sobre o problema de uma definição ‘formal’ de sincronia na Linguística e nos Estudos Folclóricos”;

4. Angelika Molnar: “A recepção das obras de V. Propp no folclore húngaro moderno”;

### **Os formalistas em si e em contexto**

1. Lídia Sazonova e Mikhail Rodinson: “O primeiro Eikhenbaum: rumo ao Formalismo”;

2. Elena Kapisson: “‘Formas temporais’ e o conceito de história: de S. L. Frank a B. M. Eichenbaum e I. N. Tyniánov”;

3. Evguenia Ivanova: “Tchukovski e os formalistas”;

4. Oleg Fedótov: “Ecos do Formalismo na mitopoética de Vladímir Nabókov”;

5. Aleksander Galkin: "I. Tyniánov e S.N. Durilin: o mistério do diálogo de Púchkin";
6. Irina Popova: "Mikhail Bakhtin e o Formalismo Russo: sobre um caso despercebido de reaproximação";
7. Elena Penskaia: "Episódios da campanha antiformalista dos anos 1930: o caso Slonimski";

### Verso e prosa: a poética formal

1. Willem Weststeijn: "O desnudamento do procedimento em Khlébnikov";
2. Tatiana M. Nikolaeva: "V. Chklóvski, Lev Tolstói e Marcel Proust";
3. Michela Venditti: "Análises do texto em prosa em estudos dos formalistas russos e dos membros do GAKhN";
4. Giuseppina Larocca: "A teoria da prosa nos anos 1920: Pumpsianski e os "formalistas"";
5. Eric Martin: "A poética do recurso em *A morte de Vazir-Mukhtar*, de I. Tyniánov";
6. Ian Levchenko: "A pedra continua caindo. Sobre a dinâmica de gênero em Viktor Chklóvski após seu retorno do exílio";
7. Elena Trubetzkova: "Olho e raquete, uma partida no Espaço': os códigos visuais do Formalismo Russo nos romances de Sigmund Krjijanovski;"
8. Fiódor Dviniátin: "Distribuição das principais classes morfológicas de palavras no texto poético russo".

### Referências bibliográficas

- BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklovsky: a Reader*. Nova York: Bloomsbury, 2017.
- ERLICH, Victor. *Child of a Turbulent Century*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.
- ERLICH, Victor. *Russian Formalism: History - Doctrine*. Haia:

Mouton 1965.

JAKOBSON, Roman. "Vers une Science de l'art poétique". In: TODOROV, Tzvetan (org. e trad.) *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

KALININ, Ilya. "Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson. Poetic Language or Poetic Function of Language." Revista *Enthymema*, n. 19, 2017. (link: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9427/8901> .)

PILSHCHIKOV, Igor; LEVCHENKO, Yan. *Epokha "ostraneniia". Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie (A era do "estranhamento": o Formalismo Russo e o conhecimento humanístico contemporâneo)*. Moscou: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008.

TODOROV, Tzvetan (org. e trad.) *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

Recebido em: 13/04/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020

artigos



# On the sources of nihilism in Dostoevsky's "Crime and Punishment"

Marcos Galounis\*

**Abstract:** It is well known that Dostoevsky's *Crime and Punishment* reflects the intellectual milieu of the period of its conception. More specifically, the motivation of Raskolnikov's crime is rooted in the nihilism of the radical intelligentsia of the period. In this article, the ideology of Raskolnikov is identified with the ideology of the representatives of the radical intelligentsia, namely Nikolai Chernyshevsky and Dimitri Pisarev. It also traces the continuity and discontinuity of the ideas of these thinkers. Finally, argues that Dostoevsky perceived the evolution and radicalization of the intelligentsia's ideas through the lenses of the evolution and radicalization of the Left Hegelians, namely Feuerbach and Stirner, whose ideology influenced the Russian radical intelligentsia. Thus is brought to the fore the intellectual origins of the Russian radical intelligentsia's nihilism, which was seminal to Dostoevsky's *Crime and Punishment*.

**Resumo:** Como se sabe, *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, reflete o meio intelectual do período de sua concepção. Mais especificamente, a motivação do crime de Raskólnikov está enraizada no niilismo da intelligentsia radical do período. Neste artigo, a ideologia de Raskólnikov é identificada com a ideologia de Nikolai Tchernichévski e Dimíttri Píssarev, representantes da intelligentsia radical. Além disso, o artigo traça a continuidade e a descontinuidade das idéias destes pensadores. Por fim, argumenta que Dostoiévski percebe a evolução e a radicalização das ideias da intelligentsia pelas lentes da evolução e radicalização dos hegelianos de esquerda, isto é, Feuerbach e Stirner, cuja ideologia influenciou a intelligentsia radical russa. Por isso, são trazidas à tona as origens intelectuais do niilismo da intelligentsia radical russa, seminal para *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.

**Keywords:** Dostoevsky; Russian Radical Intelligentsia; Hegelianism in Russia

**Palavras-chave:** Dostoiévski; Intelligentsia Radical Russa; Hegelianismo na Rússia

\* Postgraduate studies in Philosophy at the University of Warwick, United Kingdom, and graduate of the Department of Byzantine and Modern Greek Studies of the University of Ioannina, Greece; [markosgalounis@yahoo.com](mailto:markosgalounis@yahoo.com)

**I**n a well-known letter to Katkov, which was meant to convince him to publish “Crime and Punishment”, Dostoevsky described the novel he intended to write as a “psychological account of a crime ... The action is topical, set in the current year. A young student of lower-middle-class origin, who has been expelled from the university, and who lives in dire poverty, succumbs - through thoughtlessness and lack of strong convictions - to certain strange, “incomplete” ideas that are floating on the air, and decides to get out of his misery once and for all.”<sup>1</sup> In what follows, I will try to identify these “incomplete” ideas that are floating on the air” during the period of conception of the novel and also to examine the way in which Dostoevsky drew his inevitable conclusions from them when he “completed” them.

As is known, the two ideological sources of motivation that led Raskolnikov to commit a crime were the utilitarian motive and the Napoleonic motive. Both motives have been associated with two well-known members of the Russian radical intelligentsia of the 1860’s - the former with Nikolai Chernyshevsky, and the latter with Dmitri Pisarev, as Joseph Frank has shown.<sup>2</sup>

In his thesis “The Anthropological Principle in Philosophy”, which was published in 1860, five years before the publication of “Crime and Punishment”, Chernyshevsky endorses an unrestricted naturalism grounded in scientific materialism. Scientific materialism seemed to provide ammunition with which to fight any idealistic or religious, elevated view of man.

---

1 Letter sent to Katkov during the first half of September 1865, when “Crime and Punishment” was in its inception. In eds. Joseph Frank and David Goldstein, tr. Andrew MacAndrew, *Selected Letters of Fyodor Dostoevsky* (Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1987), p. 221.

2 Joseph Frank, Dostoevsky, vol. 4, *The Miraculous Years, 1865-1871* (Princeton University Press, Princeton, 1995), pp. 60-79.

Hence, in keeping with this naturalism, among other things, Chernyshevsky proclaimed that there is no line of demarcation between animals and humans, that free will is abolished in favour of a deterministic view of human agency, and, finally, that acts mistakenly understood as manifestations of altruism are in fact acts of egoism masquerading as the former:

"People learned from experience that every man thinks only about himself, is more concerned about his own interests than he is about the interests of others, that he nearly always sacrifices the interests, honour and life of others to his own. In short, everybody learned that all people are egoists."<sup>3</sup>

We should bear in mind that the role of the intelligentsia was conceived of as destructive, namely to demolish idealistic and metaphysical prejudices of the past that were seen as pillars of the autocracy and the Church. Science and naturalism were seen as allies in the destruction of any last remnants of idealism. As David Bethea and Victoria Thorstenson write: "Natural science provided what appeared to be an indispensable means of organizing the material of life in a manner that applied to all; it was meaningful in that it made sense, and it was democratic in that it only recognized its own authority, not that of the Church, state, or traditional metaphysics."<sup>4</sup> That is exactly what Chernyshevsky did when he set allegedly scientifically proven egoism against traditional, religious conceptions of altruism. But destruction was conceived of as just a moment, a prelude to a new, promising life that was awaited after the ground was cleared. After all, it was Turgenev in "Fathers and Sons" who castigated the young people by claiming that they did not have any plan for reconstruction after the ground was cleared.

"At the present time, negation is the most useful of all... That's our business now... The ground has to be cleared first."<sup>5</sup>

---

3 Nikolai Chernyshevsky, "The Anthropological Principle in Philosophy", in *Selected Philosophical Essays* (Foreign Languages Publishing House, Moscow 1953), p. 120.

4 David Bethea and Victoria Thorstenson, "Darwin, Dostoevsky, and Russia's Radical Youth", *Dostoevsky beyond Dostoevsky. Science, Religion, Philosophy*, ed. Svetlana Evdokimova and Vladimir Golstein (Academic Studies Press, Boston 2016), p. 38.

5 Ivan Turgenev, *Fathers and Sons*, The Author on the Novel, Contemporary Reactions,

In “What is to be Done?”, which was destined to become the most influential Russian novel of the 19th century, Chernyshevsky took up Turgenev’s idea that negation does not necessarily contain the seeds of a new beginning and what will follow is unclear and qualified the egoism he had endorsed five years previously in the “Anthropological Principle of Philosophy” as a rational egoism. Rationality will reconcile individuality with the collectivist values that Chernyshevsky, like all the members of the intelligentsia, espoused and would be conducive to the harmonious cooperation of interests in society. In addition, rationality would lead egoists to behave altruistically, once they came to know their true interest. Egoism would thus be transformed into self-abnegating altruism.

Alongside rational egoism, the second constitutive element in Chernyshevsky’s novel is the prominent, almost world-historical role he bestowed upon the intelligentsia. As the prospect that the peasant movement might lead to a general revolution began to fade following the first years of reforms and the regime simultaneously became increasingly strict, the tiny section of the population that comprised the intelligentsia, the new people, were elevated to the status of the only bearers of hope. “The new people”, write Katz and Wagner, “would reshape rather than simply react to the Russian environment... [This signalled both] a sense of mission, as well as alienation from the state and the rest of society.”<sup>6</sup>

Hence, we can identify an intrinsic tension in the thinking of Chernyshevsky. Egoism, whether qualified as rational or not, must fulfil the needs of the individual while also simultaneously underpinning his collectivist aspirations. Egoism is both individualistic and understood as providing the foundations for a society based on a harmonious cooperation of interests. It has to be simultaneously, individualistic and democratic.

---

*Essays in Criticism*, ed. And tr. Ralph Matlaw, New York, Norton, 1966, p. 39, cited in Michael Allen Gillespie, *Nihilism before Nietzsche*, the University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 147.

<sup>6</sup> Michael Katz and William Wagner, “Chernyshevsky, *What is to be Done?* And the Russian Intelligentsia”, in Nicolai Chernyshevsky, *What Is To Be Done?*, tr. Michael Katz (Cornell University Press, Ithaca and London 1989), pp. 20 and 2.

Dmitry Pisarev and other authors who wrote for the journal *The Russian Word* [Russkoe Slovo], would further radicalize the ideas of Chernyshevsky. Thus, for Pisarev and the other contributors to *The Russian Word*, the emancipation of the individual from the fetters of society - an intrinsically elitist value - would become an end in itself. It could no longer underpin collective ideas, such as agrarian socialism with its concomitant glorification of the Russian peasantry, which Chernyshevsky endorsed. "The Nihilists in the *Russkoe Slovo*," writes Venturi, "put their trust and hopes mainly in themselves. They refused to believe either in the ruling classes or even in the myth of "the people" and "the peasants". The "emancipation of the person", (i.e. the formation of independent characters "who think critically"), was more important than social emancipation."<sup>7</sup> With this loss of populist values, the rift between the intelligentsia and the people would become unbridgeable. Zaitsev, who also wrote for *The Russian Word*, would even endorse Social Darwinism - a true anathema to any populist ideology. In addition, Zaitsev would adopt Jacobinism. For he insisted that the new members of the intelligentsia should not love the people, but rather act on their behalf. Echoes of Zaitsev's Social Darwinism, with its intrinsic contempt for the people, have been identified in *Crime and Punishment*, in Ras-kolnikov's Napoleonic motive, namely the division of humanity into "ordinary" and "extraordinary" people.<sup>8</sup>

Dostoevsky followed closely the rift between the radicals of Chernyshevsky's *The Contemporary* and Pisarev's *The Russian World*, dubbing it "the schism [Raskol] between the nihilists", in an article published in his journal in 1863.<sup>9</sup> As known,

---

<sup>7</sup> Franco Venturi, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, tr. Francis Haskell (Weidenfeld and Nicholson, UK, 1960), p. 317.

<sup>8</sup> See David Bethea and Victoria Thorstenson, "Darwin Dostoevsky and Russia's Radical Youth", pp. 41-45.

<sup>9</sup> On the rift between "The Contemporary" and "The Russian Word", for which Chernyshevsky and Pisarev wrote respectively, see N.G.O. Pereira, "Challenging the principle of Authority: The polemic between *Sovremennik* and *Russkoe Slovo*, 1863-1865", *The Russian Review*, (vol. 34, no.2, April 1975), pp. 137-150. For Dostoevsky's article see F.M. Dostoevsky, "Gospodin Shchedrin, ili raskol v nigilistakh" in *Polnoe sobranie sochinenii*, 30 vols. (Nauka, Leningrad, 1972-90, vol. XX), 102-4, cited in Richard Peace, "Nihilism" in *A History of Russian*

in “Notes from the Underground” (1864), Dostoevsky would sharply criticize (and mock) the first component of Chernyshevsky’s rational egoism, namely rationality. In *Crime and Punishment*, published between 1865 and 1866, he would challenge Chernyshevsky from another angle. That is to say, as I wish to argue, he now sees the radical intelligentsia’s rift between Chernyshevsky and Pisarev through the prism of a previous rift that took place between two German Left Hegelians, namely, Ludwig Feuerbach and Max Stirner. Dostoevsky thus sees the passage from Chernyshevsky’s rational egoism to Pisarev’s elitism, that signalled the degeneration of the populist collective values of the intelligentsia, through the lens of the degeneration of Feuerbach’s anthropology to Stirner’s egoism.

It is rarely noted that what sustained the collectivist aspiration of Chernyshevsky’s egoism was not only rationality, but also the social character of Feuerbach’s anthropology. The strong influence of Feuerbach on Chernyshevsky is evidenced by the very title of Chernyshevsky’s thesis, “The Anthropological Principle of Philosophy”. The fact that, in spite of the allusion in the title, Feuerbach’s name and his anthropology are conspicuously absent in the actual content of the essay, is due to the fear of censorship. Chernyshevsky hints at this when he addresses the reader just a few pages before the end of his essay:

“But we have almost forgotten that the term “anthropological” in the heading of our essays has still remained unexplained. What is this “anthropological principles in moral sciences”? The reader has seen what this principle is from the very character of the essays.”<sup>10</sup>

Similarly, in *What is to be Done?* (1863), written when Chernyshevsky was in jail, again out of a fear of censorship, the name of Feuerbach is only hinted at and appears clothed in Aesopian language.

---

*Thought*, ed. William Leatherbarrow and Derek Offord (Cambridge University Press, USA 2012), p. 139, n. 64.

<sup>10</sup> Nikolai Chernyshevsky, *The Anthropological Principle in Philosophy*, p. 132.

"Maria Ivanych read the title [of the book] slowly: "On religion", by Ludwig, that is, Louis XIV, Marya Aleksevna. It's a book by Louis XIV. He was king of France, Marya Aleksevna."<sup>11</sup>

The fact that the main idea can be only hinted at, clothed in Aesopian language out of a fear of censorship, is stated openly, and surprisingly so, given that Dostoevsky was an former political convict and under surveillance - in *Crime and Punishment*. Raskolnikov's main Napoleonic idea is alluded to towards the end of his published article, and Porfiry's attention is drawn, not to the main bulk of the published article, but to an obscure allusion.

"Most, most original, but... that wasn't actually the part of your little article that interested me so much. It was rather a certain idea that you introduced at the end of the piece, but which you unfortunately alluded only to passing."<sup>12</sup>

Raskolnikov admits the published article contains only an indirect allusion to his Napoleonic idea:

"None of that's actually in the article, it's merely alluded to, obscurely."<sup>13</sup>

And he explicitly attributes its incompleteness to the fear of censorship:

"I don't even think that the article which said that would be allowed into print."<sup>14</sup>

We must remember that censorship was tightened after 1862, something that is mentioned in the novel in passing, when Svidrigailov says to Raskolnikov: "I wonder if you remember how, a few years ago, when we were still in the era of beneficent glasnost..."<sup>15</sup>

We could say that Porfiry (and implicitly the readers of the novel) is being invited to engage in a form of interpretation that resembles a decoding.

---

11 Nikolai Chernyshevsky, *What Is To Be Done?*, 112

12 Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment* [hereafter referred to as CP, tr. David McDuff, Penguin 1991, Part 3, chapter 5, p. 311.

13 Fyodor Dostoevsky, CP, Part 3, Chapter 5, p. 316.

14 Fyodor Dostoevsky, CP, Part 3, Chapter 5, p. 312.

15 Fyodor Dostoevsky, CP, Part 4, Chapter 1, p. 339.

We shall therefore examine briefly Feuerbach's philosophy that was fundamental for Chernyshevsky. We will then look at its criticism by Stirner and, finally, we will examine the way it is reflected in Dostoevsky's "Crime and Punishment".

Feuerbach's new philosophy was based on a radical critique of religion and a simultaneous humanist or anthropological interpretation of the human experience. According to Feuerbach's "Essence of Christianity", which was published in 1841, religion objectifies humanity's essence, such that the "divine" is only a projection of the "human" reflected in an ideal form. "One of Feuerbach's primary objectives in the "Essence of Christianity" was to demonstrate that the alleged universal "objects" to which man related in religion and theology were illusions. These "objects" were "nothing else than the subject's own nature taken objectively"; they were "objectifications" of man's own essential nature as a rational, emotive and volitional being," John Toews writes.<sup>16</sup>

Man's liberation is nothing other than a reclaiming of attributes traditionally assigned to God. So the emancipating role of philosophy consists in the healing of man's alienation through the transformation of religion to anthropology. In Feuerbach's own terms: "Man is the God of Men."<sup>17</sup> With Feuerbach's transformation of theology into anthropology, the real essence of Christianity no longer resides in the God-man but in man as man. We have a twofold act: a divinization of man, who, in a Promethean way, usurps the predicates traditionally attributed to God, and a simultaneous humanization of philosophy. We recall that the title of Chernyshevsky's thesis was "The Anthropological Principle in Philosophy."

Once Anthropology replaces theology and becomes the prevailing explanation of man, the role of faith in Christianity is replaced by "love". Instead of saying "God is love", Feuerbach's humanism merely inverts the subject and the predicate and

---

<sup>16</sup> John Edward Toews, *Hegelianism. The path toward dialectical humanism, 1805-1841*, Cambridge University Press, USA 1980, p. 342.

<sup>17</sup> Cited in John F. Welsh, *Max Stirner's Dialectical Egoism, A New Interpretation*, Lexington Books, UK, p. 17



asserts that "love is the supreme being". Love, unmediated by any external entity such as the Church or tradition, becomes the new faith of this form of humanism. "Just as he who has experienced love has experienced everything," Feuerbach wrote, "so he who has comprehended love has comprehended everything; comprehend love and you have comprehended God and everything."<sup>18</sup>

Feuerbach's influence on the novel is evidenced by the name of the goddess in Vera's first dream. The goddess says: "I have many different names. I tell each person the name he should use. You shall call me Love of Humanity. That's my real name."<sup>19</sup>

The elevation of love to the essence of human feeling in Feuerbach's humanism also has strong social implications as the individual transcends himself through the self-sacrificing activity of love in order to form a post-Christian social order. "This process of human self-actualization and self-knowledge could be conceived only as a collective act of a "we" rather than "I", writes Toews.<sup>20</sup> It is significant that Chernyshevsky, in his novel echoing Feuerbach's collective ideal sustained by his notion of love, names the goddess in Vera's first dream "Love of Humanity": "I have many different names. I tell each person the name he should use. You shall call me Love of Humanity. That's my real name."<sup>21</sup>

In an insightful essay, Sergei Kibalnic indicates the pivotal role Feuerbach's notion of love for humanity plays in "The Brothers Karamazov."<sup>22</sup> For Dostoevsky, love of humanity is inept if it is not accompanied by a belief in the immortality of the soul. It is non-coincidental, as Kibalnic observes, that the two people that endorse the Feuerbachian notion of love for

---

18 Cited in John Edward Toews, *Hegelianism*, p. 195.

19 Nikolai Chernyshevsky, *What Is To Be Done?*, p. 131.

20 John Edward Toews, *Hegelianism*, p.345.

21 Nikolai Chernyshevsky, *What is to Be Done?*, p.131.

22 Sergei Kibalnic, "If there's no immortality of the soul,... everything is lawful": On the Philosophical Basis of Ivan Karamazov's idea", *Dostoevsky Beyond Dostoevsky. Science, Religion, Philosophy*, pp. 165-176.

humanity in “The Brothers Karamazov,” namely Rakitin and Madame Khokhlakov, are both depicted with a touch of irony. A trace of irony is also evident in the confession of a doctor, related by Zosima: “I love humanity,” he said, “but I wonder at myself. The more I love humanity in general, the less I love man in particular.”<sup>23</sup>

More prosaically and directly in his *The Diary of a Writer*, Dostoevsky again refers to Feuerbach’s notion of love of humanity:

“Those people who deprived humanity of its faith in its own immortality want to replace that faith, in the sense of the meaning of the highest purpose of existence, by “love for humanity,” those people, I say, are raising their hands against themselves; for in place of love for humanity they plant in the heart of one who lost his faith the seed of hatred for humanity.”<sup>24</sup>

The elevation of love to the essence of human feeling in Feuerbach’s humanism also has strong social implications. “If instead of saying God is love, it is asserted that love is divine, then love for the essence of man becomes the basis of transforming social relations and recreating post-Christian social order,” writes John Welsh.<sup>25</sup>

The philosophy of Feuerbach was influential in the circle of Belinsky, of which the young Dostoevsky was part in the 1840’s. But a book by another Left Hegelian, *The Ego and its Own*, by Max Stirner, published in 1845, strongly criticizing Feuerbach’s philosophy, was also read in this very same circle. This book was translated into Russian and was received with awe by Belinsky, for, as we shall see, the type of egoism promoted by Stirner cancelled any collectivistic aspirations intrinsic to Feuerbach’s philosophy. Annenkov recalls the huge impact Stirner’s book had on Belinsky: “After becoming

---

23 Cited in Sergei Kibalnik, “If there’s no immortality of the soul,... everything is lawful”: On the Philosophical Basis of Ivan Karamazov’s Idea,” p. 174.

24 Cited in Sergei Kibalnic, “If there’s no immortality of the soul,... everything is lawful”: On the Philosophical Basis of Ivan Karamazov’s Idea bid., p. 174.

25 John F. Welsh, *Max Stirner’s Dialectical Egoism. A New Interpretation* (Lexington Books, UK, 2010), p. 66.

acquainted with Stirner's book, Belinsky took closely to heart the problem it raised and tried to find its solution. It turned out that there was a very important moral question in it for him."<sup>26</sup> Another possible source of Dostoevsky's knowledge of Stirner's book was Petrashevsky's gatherings and, more specifically, N. Speshnev, who had an influence on the young Dostoevsky and who, as Kibalnic notes, like many other members of Petrashevsky's circle, shared Stirner's ideas.<sup>27</sup>

Stirner criticized all the main tenets of Feuerbach's philosophy, the transformation of theology into anthropology and the notion of "love of humankind", understood as a foundation for a society of the future. Regarding the transformation of theology into anthropology, Stirner rejected the idea that Feuerbach had produced a critique of religion, instead asserting that it had merely reproduced the central features of Christianity. It may be true that Feuerbach rejected God as a transcendent subject, but by projecting the divine predicates onto man, he was preserving a trace of the sacred, now attributed to man. As David Leopold says: "Because Feuerbach's transformative criticism leaves the divine predicates untouched, he is charged with allowing the sacred to remain, if not as God then as 'Man with a capital M!'" Feuerbach had not revealed human nature as it was, but rather deified a purely prescriptive account of what being human involved. Thus leaving the "real kernel" of religion, the positing of an "essence over me" (p. 46), intact. Feuerbach's achievement was a "change of masters" (p.55), that actually established a more complete tyranny than before, tying the individual even more securely to a divine ruler."<sup>28</sup> For Stirner, Feuerbach's attempt to create a new humanism is really only a resurrection of religion, because it

---

26 P.V. Annenkov, *The Extraordinary Decade, Literary Memoirs*, tr. Irwin B. Titunik (Ann Arbor, The University of Michigan Press, USA 1968), p. 211.

27 Sergei Kibalnic, "If there's no immortality of the soul... everything is lawful": On the Philosophical Basis of Ivan Karamazov's Idea", p. 169. For Stirner's influence on Dostoevsky, see also Takayoshi Shimizu, "Dostoevsky and Max Stirner", paper given at the XIV International Dostoevsky Symposium, Naples, June 2010, *Abstracts*, ed. Michela Vendith, p. 102.

28 David Leopold, "Introduction", in Max Stirner, *The Ego and Its Own*, tr. Steven Tracy Byington, ed. David Leopold, Cambridge University Press, 1995, p. xx. The citations are from Max Stirner, *The Ego and its Own*, pp. 55, 46 and 55 respectively.

intends to transform the human into the divine. Feuerbach's humanism, merely destroyed the old gods, while creating a new supreme being: Man.

In place of Feuerbach's idealized humanism, Stirner posits the particularity of the ego and its own. The person who asserts ownership over his or her life, body, values and identity

recognizes nothing but himself. He does not need to free himself because at the start he rejects everything outside himself because he prizes nothing more than himself - because he starts from himself and comes to himself... Ownness is my whole being and existence, it is I myself. I am free of what I am rid of, owner of what I have in my power and control. My own I am at all times and under all circumstances, if I know how to have myself and I do not throw myself away on others."<sup>29</sup>

As Toews says: "Stirner, like Nietzsche, conceived the emergence of the sovereign individual who was the self-sufficient, self-affirming master of his own world as the highest product and imminent telos of world history and psychological development, as the "laughing heir" of the millennial labors and sufferings of humankind.

Stirner's belligerent and rhetorical affirmation [was] that the ephemeral present existence of the continually self-creating and self-consuming individual ego was the only "absolute" reality in a universe finally stripped of the last illusions of the sacred."<sup>30</sup>

In addition, Stirner dismisses Feuerbach's generalized, universal, abstract love as a form of piety. It becomes a "fixed idea", once fanatical loyalty to the humanist spooks replaces fanatical loyalty to the spooks of religion. It is reflected in everyday life as morality, which becomes the new piety of humanism. "Moral faith is as fanatical as religious faith",<sup>31</sup> and morality is the most fixed of ideas in modernity. Abstract love and morality become the primary forms of social control over any manifestations of transgression, egoism or individuality.

---

29 Max Stirner, *The Ego and its Own*, pp.149 and 143.

30 John Edward Toews, *Hegelianism*, p. 368.

31 Max Stirner, *The Ego and its Own*, p. 45.

Stirner discerned two kinds of love. The "bad case" was Feuerbach's concept of love, in which the ego is sacrificed. Opposed to this is his version of love, the egoistic love, which does not involve the sacrifice of our autonomy. In Stirner's conception of egoistic love, self-mastery is to be attained and preserved against any danger of subordinating oneself to external or internal authorities. Egoistic love demanded "not only that we avoid subordinating ourselves to others, but also that we avoid submitting to our own appetites or ends," says Leopold.<sup>32</sup> Self-mastery, seen as a constant achievement of the ego, distinguishes egoistic love, on the one hand, and traditional conceptions of love, on the other. "I am my own only when I am master of myself, instead of being mastered... by anything else".<sup>33</sup> In egoistic love, the way in which the ego relates to others is "enjoyment", and the way in which it relates to itself is by acquiring an emotional detachment towards its appetites and ideas, instead of being dominated by them. We shall return to this tenet of Stirner's egoistic love later.

Finally, Stirner's conception of egoism also has political implications that place him again in opposition to Feuerbach. If what was "God" and "heaven" among the ancients is "humanity" and "society" among the moderns, and the last two are understood to have social control functions, then Stirner's ego signals a resistance to both religious mystification and political dominion. "The unique one" exists in opposition to the state and society. He asserts uniqueness and independence from cultural and collectivist constructs and societal constraints: "The own will of me is the state's destroyer; it is therefore denounced by the state as "self-will". Own will and state are powers in deadly hostility, between which no "perpetual peace" is possible."<sup>34</sup>

As John Welsh says, "Stirner thus posited a fundamental opposition between society and the individual. But unlike other theorists, Stirner saw no need to reconcile the two, or

---

32 David Leopold, "Introduction", p. xxiii.

33 Max Stirner, *The Ego and Its Own*, p. 153,

34 Max Stirner, *The Ego and Its Own*, p. 175.

to resolve the contradiction in favor of society or a presumed reciprocity between society and the individual... Stirner reframes the relationship between the individual and society as a conflict over ownership or ownness.<sup>35</sup> Being in perpetual conflict with the state, Stirner's ego does not recognize any sort of obligation whatsoever, including the obligation to obey the law. Instead of a reconciliation between the two, the annihilation of the state is proposed:

"Therefore, we two, the state and I, are enemies. I, the egoist, have not at heart the welfare of this 'human society'. I sacrifice nothing to it, I only utilize it; but to be able to utilize it completely, I transform it rather into my property and my creature; that is, I annihilate it, and form in its place the *Union of Egoists*."<sup>36</sup>

It is no coincidence that, Stirner, given his aspiration to achieve the emancipation of the individual from all communal ties, rejected the contemporary forms of socialism and communism which other Left Hegelians had endorsed, as secular religions. "The tasks of revolution, however, demanded self-renunciation devotion to a common goal, commitment to supra-personal values, belief in an objective meaning in history - that is, a denial of precisely those values of individual autonomy that Stirner endorsed," writes Toews.<sup>37</sup> Needless to say this fundamental conflict between society and Stirner's ego renders any conception of society problematic. And it is precisely, Stirner's effort to conceive of a society based on a union of egoists that has been criticized as unfeasible – and this issue is reflected in *Crime and Punishment*, as we shall see presently.

Returning to Dostoevsky's novel, we see that both of Ras-kolnikov's motives - the utilitarian taken from Chernyshevsky and the Napoleonic, taken from Pisarev - have an intrinsic humanistic and social value. While with the utilitarian motive the societal dimension is apparent (to do one bad action in order to expiate it with more good ones), with the Napoleonic

---

35 John Welsh, *Max Stirner's Dialectical Egoism*, pp. 94-5 and 96.

36 Max Stirner, *The Ego and its Own*, p. 161.

37 John Edwards Toews, *Hegelianism*, p. 369.

it is latent. Besides its strong existential dimension, namely that Raskolnikov kills in order to test with his deed whether he is a Napoleon or a louse, the models deemed transgressors of humanity step over conventional morality in order to reshape society according to their laws, in very Promethean way. Thus the shift from the utilitarian to the Napoleonic does not risk their societal dimension degenerating into bare egoism. As we have already seen both are posited within the philosophy of Feuerbach and its collectivist dimension which influenced Chernyshevsky.

It has been noted many times that the real transgressor of the novel is not Raskolnikov but Svidrigailov. Dostoevsky introduces him masterfully in the middle of the novel with a highly symbolic stepping over ("perestupat'" in Russian), which is related to the Russian word for crime ("prestuplenie" in Russian). "Suddenly, he stepped cautiously over the threshold [and] closed the door carefully after him".<sup>38</sup> Svidrigailov haunts Raskolnikov in the second half of the novel, the latter constantly oscillating between the former's egoism and Sonya's Christian altruism. Svidrigailov's egoism is bare, devoid of any qualification like "rational" that would ameliorate it, as in Chernyshevsky's philosophy, and attune it to the collectivist ideal. I would like to argue that it is precisely Stirner's egoism that is the source for modeling Svidrigailov's bare egoism.

Significantly, in the same way that Stirner accused Feuerbach of being a crypto-theologian for having offered anthropotheism rather than atheism - a common charge with which every Left Hegelian would label the others - in "Crime and Punishment," Svidrigailov discerns and mocks the humanitarian and idealistic premises of Raskolnikov's convictions. Characteristically on three occasions, he taunts Raskolnikov by calling him a Schiller, that is to say an idealist and romantic: "A Schiller, a Russian Schiller, no less."<sup>39</sup> A little later: "Every

---

<sup>38</sup> CP, Part 3, Ch. 6, p. 332.

<sup>39</sup> CP, Part 6, Ch. 4, p 556. Malcolm Jones takes those references to Schiller to be evidence of Raskolnikov's humanitarianism. See Malcolm Jones, "Raskolnikov's Humanitarianism" in *Raskolnikov and Svidrigailov*, ed. Harold Bloom, (Chelsea House, USA, 2004), pp. 37-49.

few moments that Schiller in you keeps getting into a tizzy.”<sup>40</sup> Despite Raskolnikov’s transgression, he still retains a residue of moral feeling, accompanied by an elevated belief in humanity. And it is precisely here that his ordeal takes place. Svidrigailov once more discerns this and mocks Raskolnikov: “I understand the kind of problems that are currently on your mind: they are moral ones, aren’t they? Problems to do with man as citizen? Oh, put them to one side: why should you bother with them now? Hee, hee! Because you are still a man and a citizen?”<sup>41</sup> Raskolnikov remains “a man and a citizen”, whereas Svidrigailov endorses an unqualified vision of man. When he first meets Raskolnikov, he cites the Latin poet Terence: “If you will only bear in mind that I am a human being, *et nihil humanum*.”<sup>42</sup> (The complete extract is: “Homo sum, et nihil humanum a me alienum puto”, which translates as: “I am a human being and consider nothing do with humanity outside my province.”)<sup>43</sup> Svidrigailov’s vision of humanity is simultaneously broad and limited. It encompasses everything within the domain of the human condition without any moral, political or metaphysical qualification. At the same time, it is limited in the sense that the outcome of this, à la Stirner, is a diminution of the idea of Man to a bare and solipsistic egoism. And there is a strong anti-metaphysical tenor to Svidrigailov’s discourse, as reflected for example in his iconoclastic vision of eternity as a bathhouse, with which once more he provokes Raskolnikov.<sup>44</sup>

If my reading is correct, Dostoevsky, by viewing the trajectory of the radical intelligentsia’s thought in “Crime and Punishment” through the lens of the passage from Feuerbach to Stirner, turns the populism of the radicals on its head. What began as a humanistic transformation of theology into anthropology and an effort to ground a collective conception of

---

40 CP, Part 6, Ch. 5, p. 559. See also CP, Part 6, Chapter 3, p. 554.

41 CP, Part 6, Ch. 4, p. 559.

42 CP, Part 4, Ch. 1, p. 337. Italics in the original.

43 CP, p. 237, note 5.

44 CP, Part 4, Ch. 1, p. 337.



society on the concept of love of humanity, ends in a nihilistic and deeply asocial conception of Man. And, Dostoevsky not only charts this trajectory, he also presents it as inevitable. Chronicles of the Left Hegelian thought interpret the passage from Hegel to Stirner through Feuerbach, and the diminution and degeneration of Hegelianism into nihilism, as inexorable. Stirner appears as "the last link of the Hegelian system" for Avron,<sup>45</sup> or "the ultimate logical consequence of Hegel's historical system" for Lowith.<sup>46</sup>

However, Dostoevsky does not merely employ Stirner's egoism in order to undermine the traces of Feuerbach's influence on the radical intelligentsia. He also delivers a sharp criticism to Stirner in the novel. As I have argued, Svidrigailov's bare egoism is a fictional rendering of Stirner's conception of ego set, which is posited against the humanitarian and populist element of Raskolnikov's ideology. But it is precisely this bare egoism that has to be refuted as such. Svidrigailov falls in love with Dunia. And when he cannot possess the object of his desire, he uses bribery, blackmail and, in the last resort, violence. It would not be an exaggeration to label the scene between Svidrigailov and Dunia a Dostoevskian rendering of the struggle for recognition, as it is cast in the master and slave dialectic in Hegel's "Phenomenology of Spirit." (Although it is possible Dostoevsky never read Hegel.)<sup>47</sup> In this scene, Svidrigailov becomes aware of this "dialectical" interchange of roles when he wonders about himself: "Am I a monster or am I myself a victim?"<sup>48</sup> Svidrigailov appears to be besotted with Dunia and thus unable to demonstrate the necessary emotional detachment from his appetites which, as we have seen in

---

45 Henri Avron, "Max Stirner", Paris 1954, cited in Lawrence S. Stepelevich, "Max Stirner and Ludwig Feuerbach."

46 *Journal of the History of Ideas*, vol. 39, 1975, p. 451.

Karl. Lowith, *From Hegel to Nietzsche*, (New York, 1964), p, 177. Cited in Lawrence Stepelevich, *Max Stirner and Ludwig Feuerbach*, p. 452, n. 3.

47 While Dostoevsky had probably never read Hegel, he would most likely have been familiar by hearsay with the fundamentals of Hegel's philosophy. On this issue, see Malcolm Jones, "Some echoes of Hegel in Dostoevsky", *The Slavonic and East European Review*, (vol. 49, no. 117, Oct. 1971), pp. 500-520.

48 CP, Part 4, Ch. One, p. 337.

Stirner's philosophy, was a prerequisite for egoistic love. And when his love for Dunia is not reciprocated, when he cannot possess the object of his desire, he commits suicide. It is this love, this human, all too human love, the opposite of egoistic love, which becomes the Achilles heel of his egoism for it makes him realize the impossibility of a self-sufficient and solipsistic ego in a quintessentially inter-subjective world.

In "Crime and Punishment", besides egoism, another seminal idea of Stirner is refuted: the union of egoists, considered by its author as constituting the grounds for a society of the future. Just a few pages before Raskolnikov's final conversion and repentance in the epilogue of the novel, Raskolnikov has a dream. In this dream people are infected with an unprecedented plague that makes them go insane:

"But never, never had people considered themselves so intelligent and in unswerving possession of the truth, as did those who became infected. Never had they believed so unswervingly in the correctness of their judgments, their scientific deductions, their moral convictions and beliefs... All were in a state of anxiety and no one could understand anyone else, each person thought that he alone possessed the truth and suffered agony as he looked at the others, beating his breast, weeping and wringing his hands. No one knew how to make the subject of judgment, or how to go about it, no one could agree about what should be considered evil and what good."<sup>49</sup>

It would not be an exaggeration to construe this dystopian dream as a Dostoevskian refashioning of Hobbes's state of nature. It signifies the relapsing of a society to a "bellum omnium contra omnia", once the presumed solipsistic egoisms are in conflict and cannot reach a basic consensus as to "what should be considered evil and what good" in order to found a feasible society. This dystopian dream can be read as Dostoevsky's fictional rendering of the impossibility of Stirner's union of egoists. And it is significant that, after this dream Raskolnikov, realizes the futility of his ideas, more precisely the futility of the Napoleonic motive, and eventually genuinely repents.

---

49 CP, Epilogue, p. 626.

To conclude we have seen how Dostoevsky perceived the trajectory of the Russian radical intelligentsia from Chernyshevsky to Pisarev as a reflection of the movement of Left-Hegelianism from Feuerbach to Stirner. Moreover, he discerned Feuerbach's influence on Chernyshevsky and applied Stirner's criticism of the former to the latter. He construed the degeneration of Chernyshevsky's rational egoism to a bare, unqualified egoism, as is found in Stirner's thinking, as inevitable. But he did not merely employ Stirner's thinking in order to criticize Chernyshevsky; he also challenged two of Stirner's seminal ideas: egoistic love and the union of egoists. In other words, in *Crime and Punishment*, we find a reflection of how Hegel was received in Russia. "Previously there used to be Hegelians, now they are nihilists", says Pavel Petrovich in Turgenev's *Fathers and Sons*.<sup>50</sup> In "Crime and Punishment" Dostoevsky finishes the "incomplete ideas" that are floating on the air" and draws them to their logical conclusions. After all, it was Dostoevsky who once wrote that "nihilism... is the last stage of idealism."<sup>51</sup>

## References

ANNENKOV, P.V, *The Extraordinary Decade, Literary Memoirs*, tr. Irwin B. Titunik, (Ann Arbor, The University of Michigan Press, USA, 1968).

BETHEA, David and Thorstensson, Victoria, "Darwin, Dostoevsky, and Russia's Radical Youth", in *Dostoevsky beyond Dostoevsky. Science, Religion, Philosophy*, ed. Svetlana Evdokimova and Vladimir Golstein, (Academic Studies Press, Boston, 2016).

CHERNYSHEVSKY, Nikolai, "The Anthropological Principle in Philosophy", in *Selected Philosophical Essays*, (Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1953).

CHERNYSHEVSKY, Nicolai, *What Is To Be Done?*, tr. Michael Katz, (Cornell University Press, Ithaca and London, 1989).

---

50 Ivan Turgenev, *Fathers and Sons*, tr. R. Freeborn (Oxford University Press, UK, 1998), p. 23.

51 Cited in Malcolm Jones, "Raskolnikov's Humanitarianism", p. 41.

DOSTOEVSKY, Fyodor, *Crime and Punishment*, tr. David McDuff, (Penguin, UK, 1991).

DOSTOEVSKY, Fyodor, *Selected Letters of Fyodor Dostoevsky*, ed. Joseph Frank and David Goldstein, tr. Andrew MacAndrew, (Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1987).

FRANK, Joseph, *Dostoevsky, vol. 4, The Miraculous Years, 1865-1871* (Princeton University Press, Princeton, 1995).

JONES, Malcolm, "Some echoes of Hegel in Dostoevsky", *The Slavonic and East European Review* (vol. 49, no. 117, Oct. 1971).

JONES, Malcolm, "Raskolnikov's Humanitarianism" in *Raskolnikov and Svidrigailov*, ed. Harold Bloom, (Chelsea House, USA, 2004).

GILLESPIE, Michael Allen, *Nihilism before Nietzsche* (University of Chicago Press, Chicago, 1995).

KATZ, Michael and Wagner, William, "Chernyshevsky, *What is to be Done?* And the Russian Intelligentsia", in Nicolai Chernyshevsky, *What Is To Be Done?*, tr. Michael Katz, (Cornell University Press, Ithaca and London, 1989).

KIBALNIC, Sergei, "If there's no immortality of the soul.. everything is lawful": On the Philosophical Basis of Ivan Karamazov's idea", *Dostoevsky Beyond Dostoevsky. Science, Religion, Philosophy Science, Religion, Philosophy*, ed. Svetlana Evdokimova and Vladimir Golstein, (Academic Studies Press, Boston, USA, 2016).

LEOPOLD, David, "Introduction", in Max Stirner, *The Ego and Its Own*, tr. Steven Tracy Byington, ed. David Leopold, (Cambridge University Press, UK, 1995).

PEACE, Richard, "Nihilism" in *A History of Russian Thought*, ed. William Leatherbarrow and Derek Offord, (Cambridge University Press, USA, 2012).

PEREIRA, N.G.O, "Challenging the principle of Authority: The polemic between *Sovremennik* and *Russkoe Slovo*, 1863-1865", *The Russian Review* (vol. 34, no2, April 1975).

TOEWS, John Edward, *Hegelianism. The path toward dialectical humanism, 1805-1841* (Cambridge University Press, USA, 1980).

SHIMIZU, Takayoshi, "Dostoevsky and Max Stirner", paper given at the XIV International Dostoevsky Symposium, Naples,

Italy, June 2010, *Abstracts*, ed. Michela Vendith.

STEPELEVICH, Lawrence S, "Max Stirner and Ludwig Feuerbach", *Journal of the History of Ideas* (vol. 39, 1975).

Stirner, Max, *The Ego and Its Own*, tr. Steven Tracy Byington, ed. David Leopold (Cambridge University Press, UK, 1995).

VENTURI, Franco, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, tr. Francis Haskell (Weidenfeld and Nicholson, UK, 1960).

WELSH, John F, *Max Stirner's Dialectical Egoism, A New Interpretation* (Lexington Books, UK, 2010).

Recebido em: 04/07/2020

Aceito em: 27/07/2020

Publicado em setembro de 2020

# Tchernichévski: entre o determinismo e a revolução

Paulo Cesar Jakimiu Sabino\*

**Resumo:** O artigo a seguir versa sobre o filósofo russo N. Tchernichévski. Mais precisamente, nosso interesse é saber até que ponto é justo considerar apenas o aspecto racionalista e determinista de sua obra – algo muito comum quando a leitura do escritor é realizada à luz de outras interpretações já consagradas, como a de Dostoiévski. Nesse sentido, realizamos o seguinte caminho para tornar compreensível a ideia: (i) exposição da teoria ética de Tchernichévski em “O Princípio Antropológico em Filosofia”; (ii) como essa teoria constrói os personagens do romance *O que fazer?*; (iii) por fim, analisamos um personagem em especial: Rakhmetov.

**Abstract:** The following article is about the Russian philosopher N. Chernyshevsky. To be precise, our interest is to comprehend to what extent it is fair that one considers only the rationalistic and deterministic characteristics of his work – something one has come to expect when the reading is in the light of the most acclaimed interpretations, as Dostoevsky’s. In this respect, the article followed a particular path to make the idea more understandable by: (i) exposing Chernyshevsky’s ethical theory in “The Anthropological Principle in Philosophy”; (ii) discussing how this theory build the characters of the novel *What is to be done?*; (iii) and analyzing one of the characters in particular: Rakhmetov.

**Palavras-chave:** Racionalismo; Sensibilidade; Revolução; “Nova Gente”

**Keywords:** Rationalism; Sensibility; Revolution; “New People”

## 1. Introdução

\* Doutorando em Filosofia na Universidade Federal do Paraná (UFPR), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. Autor do livro *Nietzsche: da filosofia do trágico à filosofia trágica, ou o criar como afirmação da vida*; <https://orcid.org/0000-0002-7811-672X>; [pcjsabino1@yahoo.com.br](mailto:pcjsabino1@yahoo.com.br)

Nikolai Gavrilovitch Tchernichévski é um autor russo pouco conhecido entre os brasileiros. Seu livro mais importante, o romance *O que fazer?* recebeu uma tradução para o português apenas em 2015.<sup>1</sup> Contudo, Tchernichévski entra para a história como um dos mais importantes membros da *intelligentsia* esclarecida e como um dos principais influenciadores do pensamento revolucionário que tomou conta da Rússia na segunda metade do século XIX.

O seu pensamento é formado sob influência do materialismo filosófico, do socialismo utópico e do utilitarismo. Apesar de uma formação sólida, não ficou livre de controvérsias. Segundo James Scanlan, enquanto alguns intérpretes o consideravam materialista sem maiores problemas – caso de Plekhanov e Lênin –, outros afirmavam que seu materialismo era de um tipo “primitivo e cru”, “ingênuo” e “lamentável” – como foi o caso do filósofo russo Nikolai Berdiaev.<sup>2</sup> Essas críticas sobre um pensamento não são meras difamações, mas é digno de nota que tais “inconsistências” podem ser consequências das circunstâncias sob as quais escreveu: como muitos intelectuais da época, estava sob vigilância da censura tsarista, por isso, precisava expor algu mas ideias nas entrelinhas, evitando alguns termos e nomes que eram proibidos – por exemplo, a palavra “revolução” não aparece uma vez sequer no romance, e era proibido pela censura o nome de Ludwig Feuerbach, que foi a principal influência de Tchernichévski. Inclusive, seu romance foi escrito no cárcere, porque em 1862 foi preso de maneira bastante questionável.<sup>3</sup>

---

1 No Brasil, pela editora Prismas com tradução de Angelo Segrillo. Em 2017, o livro foi adaptado para o português de Portugal por Ana Salgado e publicado pela editora Guerra & Paz. Esta última é a edição utilizada para o artigo.

2 Cf. SCANLAN, 1970, p. 66.

3 Em 7 de julho de 1862 Tchernichévski é preso na fortaleza de São Pedro e São Paulo, ficando detido por oito meses sem receber uma acusação formal. Em 1864 sua sentença foi dada e ele considerado criminoso do Estado, sendo levado aos campos de trabalho na região da Sibéria. Devido às tentativas para libertá-lo, foi deslocado para diferentes regiões. Apenas em junho de 1889 foi liberado pelo governo para viver com sua família em Sarátov, onde permaneceu até a sua morte quatro meses depois, em 17 de outubro de 1889 (Cf.

As dificuldades para compreender sua obra não se encerram por aqui. Apesar de *O que fazer?* ter recebido uma recente tradução para o português, outros textos ainda permanecem inacessíveis ao leitor brasileiro. De modo que não é estranho ter o primeiro contato com sua obra de maneira indireta. Por exemplo, através da crítica de Dostoiévski estabelecida em *Memórias do subsolo*, cuja interpretação pode sugerir que Tchernichévski era um racionalista e determinista exacerbado – e como estamos mais habituados ao autor de *Crime e castigo*, acabamos por tomar acriticamente a obra tchernichévskiana.

## 2. Determinismo e ética em “O Princípio Antropológico na Filosofia”

Compreender o texto de um autor pelo seu contexto, em geral, facilita o processo de aprendizagem de seu pensamento. No entanto, é inviável traçar aqui todo um panorama do longo e complexo pensamento social russo desde o século XVIII.<sup>4</sup> Uma breve consideração, por sua vez, ajuda a tornar mais compreensível o assunto: Tchernichévski pertence a uma classe de revolucionários da *intelligentsia* russa que ficou conhecida como “Filhos”, graças ao romance de Ivan Turguêniev – também conhecida como geração dos sessenta, que era marcada pela atitude radical em relação à política russa. Essa geração entrava em conflito com a dos anos quarenta, os “Pais”, de cunho liberal e reformista. Essa postura radical dos “Filhos” é uma consequência direta dos fracassos dos modelos europeus de reformas liberais na Rússia.<sup>5</sup> Os intelectuais de ambas as gerações buscavam inspiração no ocidente – por isso, ficaram conhecidos como ocidentalistas –, mas a geração dos quarenta estava mais comprometida com as filosofias idealis-

---

DOMINGUES, 2015, p. 87-90).

4 Sobre isso, cf. WALICKI, 1979, que aborda esse processo histórico em *A history of russian thought*.

5 Desde o projeto de modernização de Pedro, o Grande, a Rússia passou por uma série de tentativas de reestruturar a ordem social. Entre essas tentativas malsucedidas, podemos destacar a “Revolta Dezembrista” de 1825, que foi um duro golpe nas aspirações liberais dos intelectuais da época.



tas do século XVIII. Por consequência, a geração dos sessenta buscava alternativas, tendo em vista oferecer soluções mais práticas às questões sociais da Rússia, pois, embora compartilhassem dos mesmos ideais como “progresso” e “liberdade”, os meios para alcançá-los eram outros. Em suma: o pensamento tchernichévskiano faz oposição a muitas das filosofias que inspiraram a geração dos “Pais”, porque eram especulativas e/ou idealistas.

Entre os textos mais importantes de Tchernichévski está o artigo intitulado “O Princípio Antropológico na Filosofia” de 1861 – escrito como resposta direta ao “Ensaio sobre os Problemas da Filosofia Prática” de Piótr Lavróv<sup>6</sup> – no qual faz duras críticas ao pensamento idealista. É nesse artigo que formula sua teoria ética a partir da reorganização de conceitos antes apropriados de maneira inadequada pelos filósofos idealistas; entre eles, está o conceito de razão.

Na filosofia de Tchernichévski, a capacidade racional do ser humano poderia viabilizar a construção de uma sociedade justa e perfeita, mas, segundo sua interpretação, a filosofia idealista não formulou adequadamente um conceito de razão, porque para os idealistas a razão agiria em linha estritamente abstrata. É a partir desse parâmetro que irá contrariar as teses de dois autores mencionados no ensaio de Lavróv: Jules Simon e John Stuart Mill.<sup>7</sup>

Na perspectiva de Tchernichévski, Jules Simon sustentava uma relação entre intelectual e sociedade totalmente absurda. De acordo com Simon, seria uma novidade escrever um livro sem qualquer relação com a realidade política atual, defendendo a tese de que uma teoria política não precisaria estar comprometida com as circunstâncias concretas do real. Tchernichévski pensa o contrário, porque acredita que toda

---

6 Filósofo russo, Lavróv tentava através de um estilo eclético reconciliar a filosofia materialista com o pensamento kantiano. Por esse motivo, mesmo considerando seu contêrrâneo um progressista, Tchernichévski acreditava que ele jamais poderia atingir o verdadeiro progresso já que não aderiu à filosofia adequada, isto é, ao materialismo livre de intervenções idealistas.

7 Tchernichévski ainda estabelece um diálogo com Proudhon no “Princípio”. Porém, os temas são menos importantes para a proposta do trabalho apresentado, e, sendo assim, esse diálogo não será abordado.

tentativa de teorizar sobre política sem considerar os eventos sociais seria pouco proveitosa para promover transformações na sociedade, uma vez que as “teorias políticas, e todas as doutrinas filosóficas em geral, foram sempre criadas sob a poderosa influência da situação social à qual elas pertenciam”<sup>8</sup>, isto é, todo filósofo era representante de um partido ou corrente política de sua realidade social. Por exemplo, Locke era um *Whig*, Hobbes um absolutista, Rousseau um democrata.<sup>9</sup> Tais filiações podem ser questionáveis, mas o mais importante é observar a ideia proposta pelo argumento: se toda teoria é influenciada pelo ambiente político ao qual pertence, então, aquelas que fossem puramente abstratas somente poderiam elaborar pensamentos fantásticos – entenda-se, idealista – sobre a realidade, sem qualquer serventia à luta política, afastando o pensador de encontrar soluções práticas. Esse tipo de pensamento seria conduzido por filósofos alienados de sua realidade, filósofos de cátedra: “Para Tchernichévski, a ciência e a filosofia até o final do século XVII estavam nas mãos de filósofos de cátedra, que cultivavam apenas a razão pura e o pensamento abstrato, presos ao método escolástico”.<sup>10</sup> Esse modelo oferece uma filosofia que jamais atinge a essência da realidade, já que é estruturada exclusivamente sobre pilares abstratos da razão, desconsiderando as condições concretas e históricas do real. Os resultados de tais filosofias seriam completamente desinteressantes para fomentar a discussão política, já que pouco poderiam oferecer ao povo:

A Europa ocidental é muito rica em experimentos políticos, em teorias políticas, diz o senhor Lavróv; mas aonde ela chegou depois de pagar por tantos experimentos e de exercer tanto esforço mental para avaliá-los? Apenas a um sentimento de descontentamento com o presente e de medo pelo futuro.<sup>11</sup>

Nesse trecho, o autor não deixa explícito quais experimentos foram esses, mas é muito provável que se refira às conse-

---

8 TCHERNICHÉVSKI, 2002, p. 50, tradução do autor.

9 Ibidem, p. 50-51.

10 DOMINGUES, 2015, p. 121

11 TCHERNICHÉVSKI, 2002, p. 57, tradução do autor.

quências do pensamento político burguês. Após a Revolução Francesa, que proporcionou benefícios importantes à classe, a burguesia pouco fez pelos proletariados, algo que ficou evidente pelas jornadas revolucionárias de 1848, fazendo transparecer como as revoluções burguesas pautadas nas ideias da filosofia especulativa não favoreciam a igualdade de classes, porque conduziam seu pensamento ignorando o desenvolvimento histórico.

Isso nos leva à crítica ao economista britânico John Stuart Mill. Tchernichévski acusa Mill de um “racionalismo exacerbado” que impede a efetivação do progresso ético e político da sociedade, algo que seria comprovado pelas próprias ações políticas do economista britânico.<sup>12</sup> Segundo Domingues<sup>13</sup>, Mill defendeu a ampliação do voto aos trabalhadores do gênero masculino e feminino, mas esbarrou na questão do voto secreto, recuando em sua posição progressista. Tchernichévski conclui que ele teria agido desse modo porque desejava que o desenvolvimento da vida social seguisse linhas absolutamente racionais,<sup>14</sup> mas “isso não acontece em assuntos importantes nem na vida individual nem na vida de uma nação. Apenas em assuntos menos importantes as coisas são feitas de maneira fria, calma, deliberada e racional”.<sup>15</sup> Por isso, se a filosofia não considerar as condições concretas da realidade – que não obedecem a uma lógica racional – ela jamais alcançaria a essência do objeto/fenômeno sob investigação:

Para Tchernichévski, o desenvolvimento histórico não obedeceria puramente à razão e estaria sujeito a movimentos convulsivos – as grandes transformações históricas – nos quais a razão operaria apenas lateralmente às fortes paixões individuais ou de *classe*. Nestes momentos, os fatos afetariam os sentidos de maneira concreta, de uma forma que as teorias e ideias abstratas não poderiam afetar [...]. O que ligaria o conceito abstrato ao “objeto tangível” ou ao fato concreto em si seria a relação e o interesse real – material – do pensador com aquele evento. Portanto, a teoria ou a história não se confirmariam por si, em um esquema metafísico, mas em relação com as “circunstâncias dadas”, que colocariam o pensamento e a ação dos indivíduos e grupos sociais em choque ou em consonância com a realidade concreta, a

depende de seus interesses individuais ou de *classe*<sup>16</sup>

Fica mais nítida a diferença entre uma razão “abstrata” tal como a dos idealistas e a razão tchernichévskiana, de cunho materialista: esta última não está isolada das circunstâncias históricas que estão sob constante influência das paixões. Diferente de alguns autores que acreditavam serem as paixões o obstáculo que comprometiam a veracidade de uma teoria, o pensador russo não acredita que elas falseiam ou obscurecem o conhecimento; pelo contrário, torna-se indispensável que o pensador saiba avaliá-las corretamente. O seu critério de verdade é outro: “como se prenunciasse: ‘o critério da verdade é a prática’ e propusesse uma relação indissociável entre o agir o pensar, entre política e filosofia, assentando as bases do seu materialismo histórico”.<sup>17</sup> Uma teoria é verdadeira quando pode ser posta em prática e as paixões que influenciam o desenvolvimento histórico são apenas consequências diretas e intrínsecas de um fenômeno social, sem qualquer relação direta com a verdade deste fenômeno.

A razão concreta é moldada pelo processo histórico e através de suas condições materiais. No entanto, isso não significa dizer que a razão atua *de acordo* com as paixões, mas, como Domingues, supracitado, salientou: ela opera *lateralmente*, tentando articular as paixões presentes nos fenômenos sociais a fim de impor uma finalidade objetiva ao processo passional da história – que em geral é caótico e confuso: uma revolução, por exemplo, não é resultado exclusivo das paixões, uma vez que elas são orientadas para um fim estabelecido racionalmente; um bom exemplo é a revolução russa que arquitetou a sociedade dentro de uma lógica comunista.

O propósito do materialismo é a união entre *força* e *matéria*<sup>18</sup> na qual o ser humano é visto como uma unidade orgâ-

---

16 DOMINGUES, 2015, p. 108.

17 Ibidem, p. 110.

18 Esses dois termos, não por acaso, remetem ao título da obra do pensador, Ludwig Büchner – *Kraft* [“força”] *und Stoff* [“matéria”], um dos mais importantes influenciadores do materialismo russo no século XIX ao lado de Carl Vogt e Jacob Moleschott. Entre meados de 1840 e de 1850, eles escreveram artigos que ficaram populares – não apenas na Rússia – no qual realizavam uma espécie de fusão entre química, fisiologia com ideias políticas

nica. Para Tchernichévski, uma filosofia progressista está de acordo com a ideia já provada pelas observações dos fisiologistas, médicos e zoologistas de que o ser humano não pode ser dividido entre alma e corpo. Partindo dessa premissa, estava convicto de que era impossível progredir sem o apoio das ciências exatas, sendo imprescindível adotar um novo modelo de pensamento para investigar o ser humano tal como ele é. Assim, irá defender a tese de que a filosofia, em diversos campos do conhecimento, precisava aderir ao método das ciências exatas. Para Tchernichévski, considerando os avanços científicos, não faria mais sentido tratar dos problemas humanos senão pela ótica da ciência e da razão concreta.

Na segunda metade do seu artigo, realiza uma exposição acerca da diferença entre ciências exatas – matemática, física, química, etc., que também chamamos de ciências naturais – e aquelas que ele denominava de ciências morais – nossas “ciências humanas”, como a filosofia, história, psicologia e a ética:

A palavra “ciência” [Science] em inglês não cobre de forma alguma todos os ramos do conhecimento que esse termo abrange entre nós e entre outras nações continentais. No inglês, ciência significa: matemática, astronomia, física, química, botânica, zoologia, geografia – aqueles ramos do conhecimento que nós chamamos de “exatas” e aquelas de natureza semelhante. Mas eles não aplicam esse termo à história, psicologia, filosofia moral ou metafísica.<sup>19</sup>

A diferença entre essas duas áreas é elucidada pelo filósofo de maneira bastante simples: enquanto as ciências exatas chegam a resultados unívocos e amplamente aceitos pelo senso comum e pela comunidade científica, as ciências morais oferecem apenas um apanhado de conclusões díspares, portanto, sem uma conclusão vencedora capaz de pôr fim à discussão ou ao problema abordado. O método das ciências exatas deveria, assim, ser unido às ciências humanas:

Não faz muito tempo que as ciências morais não poderiam possuir o conteúdo que justificasse o título de ciência

---

(Cf. FREDE, 2011, p. 140-1).

19 TCHERNICHÉVSKI, op. cit., p. 88.

que carregavam, e os ingleses tinham toda razão em, então, privá-las do título que não mereciam. A situação hoje mudou consideravelmente. As ciências naturais já se desenvolveram a tal ponto que também fornecem material para a solução exata dos problemas morais. Todos os pensadores progressistas entre os que estudam as ciências morais começaram a resolver esses problemas com o auxílio de métodos precisos semelhantes àqueles pelos quais os problemas das ciências naturais estão sendo resolvidos.<sup>20</sup>

Tchernichévski não ignorava que o ser humano possuía duas categorias de fenômenos: os de ordem material – ele come, anda – e os de ordem moral – ele pensa, sente, deseja.<sup>21</sup> Porém, de acordo com sua interpretação, uma vez que as ciências exatas revelaram que o ser humano, compreendido como uma unidade orgânica, é determinado pelas mesmas leis que determinam a natureza, então até mesmo os fenômenos morais nada mais são do que expressões de forças governadas por essas leis. Logo, ainda que existam duas categorias, elas estão submetidas às mesmas leis da natureza.

Dentre estas, uma é destacada por ser fundamental: “Sabe-se, definitivamente, por exemplo, que todos os fenômenos do mundo moral se originam um do outro e de circunstâncias externas em conformidade com a lei da causalidade”.<sup>22</sup> No campo da ciência, a causalidade garante o caráter provável dos fatos, o que permite antecipar sua conclusão. Logo, todo fenômeno físico ou moral parte de uma causa e possui um efeito, e, nessa lógica, é possível obter um conhecimento de maneira mais segura, isto é, que não seria apenas um conjunto emaranhado de opiniões.

Como é apontado por Walicki, os argumentos apresentados no “Princípio” serviriam para preparar o terreno à teoria ética do filósofo, o “*egoísmo racional*”, “que era baseado na premissa de que – por qualquer interpretação – o princípio norteador da conduta é o egoísmo”.<sup>23</sup> Na visão de Tchernichévski, nós

---

20 Ibidem, p. 92

21 Cf. Ibidem, p. 72

22 Ibidem, p. 94

23 WALICKI, 1979, p. 195.

aprendemos, por experiência, que o homem pensa primeiro em si mesmo, e disso se segue a premissa básica da sua ética: o egoísmo é a causa das ações humanas. Esse egoísmo é ilustrado pelo par “prazer-dor”: todo indivíduo buscará prazer e tentará evitar a dor. Essa questão não é tão simples e não podemos imediatamente associá-la a uma ética hedonista, porque o filósofo considera o ser humano um “ser social”, e, portanto, sempre que age racionalmente tentará alcançar o bem-comum, pois o bem-estar social seria o seu bem-estar. Nessa lógica, será de interesse do indivíduo egoísta o bem-estar social, mesmo que para isso deva tolerar algum desprazer ou sofrimento, em prol desse prazer maior:

Obviamente, a *razão* deveria ser aplicada para ponderar as sensações deflagradoras de prazer e dor. Inclusive poderia ser admitido a economia de algum prazer maior ou sofrimento de alguma dor em nome de um prazer maior. Aplicando-se o critério da razão e através de sucessivas derivações lógicas, os utilitaristas deduziram que o prazer maior, ou o bem maior, é a felicidade da humanidade promovida a partir da aplicação plena da razão em todas as atividades humanas. O bem maior seria, portanto, aquele útil, a própria utilidade. Tratar-se-ia, assim, de um *egoísmo racional*, porque comprometido com a maior felicidade da humanidade e apoiado, para tal, na razão e na ciência.<sup>24</sup>

Estaria comprovado ao filósofo, através da experiência e aferível à luz da razão, que todos agimos por interesses egoístas, mas quando se compreende que o maior prazer individual é fornecido através de uma sociedade justa e igualitária, o indivíduo não hesitaria em abdicar do prazer imediato, sendo *naturalmente* levado a lutar por essa sociedade. A ética de Tchernichévski é uma economia de afetos organizados pela razão em que os interesses egoístas – a causa – podem fazer nascer uma sociedade igualitária – efeito. De tal maneira que não haveria conflito entre interesses individuais e coletivos quando o ser humano fosse esclarecido, pois estaria apenas agindo de acordo com sua própria natureza. Mas como explicar que isso não aconteça? Que o indivíduo aja apenas por imediatismo? Resposta: porque ele não foi esclarecido e, conseqüentemente,

---

24 DOMINGUES, 2015, p. 199.

age de maneira irracional, isto é, contrariando as leis que deveriam governar sua natureza humana.

Já foi estabelecido que, para Tchernichévski o desenvolvimento histórico é afetado pelas paixões. Consequentemente, este desenvolvimento não será racional em sua essência; todavia, isso não o impede de ser racional *mediante esforço humano*. Esforço que se faz necessário, porque em uma sociedade irracional o ser humano não consegue agir eticamente: as circunstâncias externas afetam nosso comportamento, afinal de contas, o princípio de utilidade não será posto em prática se o agente for coagido por forças estranhas a ele. Apesar de nossas ações serem motivadas por um princípio interno/natural, isso não significa que sejamos seres “éticos por natureza”. A ação é motivada internamente, mas o comportamento ético é moldado também por circunstâncias externas. Segundo Domingues,

[...] a Ética possui uma origem externa ao homem, isso significa que ela é apreensível e transmissível. A transformação ética não depende – puramente – de mudanças subjetivas individuais, mas de alterações nas circunstâncias externas que operariam em cascatas sobre a Ética [...] O ser ético constituir-se-ia em uma *sociedade ética* ou na tentativa racional de construí-la.<sup>25</sup>

Portanto, em uma sociedade esclarecida não haveria qualquer conflito ou dilema ético, permitindo que a ação fosse coordenada apenas de acordo com as leis que governam nossa natureza, uma vez que nossos interesses não seriam confusos, o que significa dizer que não pensaríamos nos interesses particulares, fontes de prazer imediato, como os mais salutares. Tal conclusão só acontece quando estamos ofuscados por outras visões de mundo que não se orientam pela ciência e pela razão. Observa-se que esse pensamento, diferente daquele de Mill, não se orienta apenas pela razão abstrata, pois considera as circunstâncias externas concretas do real e como elas afetam nosso comportamento ético.

Uma sociedade ética depende de uma ação política transformadora. Porém, há um paradoxo: essa ação ética só é possível

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 202.



em uma sociedade ética, por outro lado, para atingir essa sociedade é necessário alguém de poderosa conduta ética. Tal paradoxo está presente no romance *O que fazer?* no qual o autor ilustra sua perspectiva sobre uma sociedade justa/socialista. O paradoxo emerge de uma tensão entre progresso e determinismo no segundo sonho da protagonista Vera Pavlovna: a moça pondera sobre a necessidade de um solo de boa qualidade para produzir uma colheita saudável, fazendo clara alusão ao contexto político de uma sociedade, isto é, pessoas éticas só podem surgir em condições políticas favoráveis – um regime não opressor e livre de corrupção.<sup>26</sup> Porém, forçosamente Tchernichévski admite que de tempos em tempos é possível que seres exemplares surjam de condições desfavoráveis, do contrário, seria impossível pensar o progresso humano. Seria isso um exemplo de que o determinismo de Tchernichévski é atenuado? Ou apenas um erro teórico? Para tal discussão, é necessário conhecer seu principal romance.

### 3. A “Nova Gente” ou Rakhmetov, quem responde à pergunta “o que fazer?”

*O que fazer?* foi escrito no cárcere entre 1862 e 1863, considerada a *Magnum opus* de Tchernichévski. Nela, ele tenta agregar todos os aspectos do seu pensamento e ilustrá-lo por meio de um grupo de personagens. A história parece simples, de tema comum e desdenhada pelo próprio narrador do livro: “o tema do conto é o amor. A protagonista é uma mulher. Isso é bom, apesar do conto ser fraco – disse a leitora – É verdade – disse eu”.<sup>27</sup> Esse mesmo narrador, contudo, faz questão de nos provocar constantemente nos chamando de “leitor perspicaz”, como se quisesse estimular uma leitura que ultrapasse a superfície da obra, para compreender suas reais intenções.

A história inicia com um suicídio, cujos motivos não são explicados. Em seguida, somos apresentados à vida de três per-

---

26 Cf. TCHERNICHÉVSKI, 2017, p. 162-170.

27 Ibidem, p. 27.

sonagens da “Nova Gente”, que seriam os representantes da geração dos 60: jovens esclarecidos e materialistas que almejavam o progresso. São seres que não se encaixam na sociedade repressora na qual vivem, mas diferente dos “homens supérfluos” que permaneciam inoperantes em situações difíceis, estes não hesitavam diante das adversidades. Os três personagens são: Vera, Lopukhóv e Kirsánov. A primeira é uma jovem oprimida pela sua família burguesa, os outros dois são amigos estudantes de medicina. Lopukhóv, ciente da situação de Vera, planeja um casamento para “salvar” a jovem moça. Após o casamento, logo que percebe que o verdadeiro amor de Vera era seu amigo Kirsánov, Lopukhóv, em um ato “egoísta”, mas racional, forja um suicídio para deixar o caminho livre à sua esposa. O falso suicídio segue os critérios da teoria ética de Tchernichévski, uma vez que foi calculado para o bem-estar de Vera que, por consequência, seria o seu bem-estar. Esse ato egoísta é ainda bastante restrito e não podemos observar grandes implicações sociais – para dizer a verdade, apenas demonstra que a “Nova Gente” era capaz de abrir mão de seu prazer imediato se este beneficiasse um conjunto mais amplo de pessoas, aludindo àquela economia de afetos mencionada antes.

Uma construção mais social mediante o egoísmo racional poderá ser notada no ateliê de costura construído por Vera para obter sua independência. No ateliê, as jovens costureiras são ensinadas pelas mais velhas e todas dividem seus lucros, percebendo que elas eram mais bem remuneradas ali do que quando trabalhavam nas companhias privadas de seus patrões. Podemos deduzir que tal sociedade “justa e perfeita” que garantiria o bem-estar social era uma sociedade socialista – aqui, claro, no modelo do socialismo utópico.<sup>28</sup> A obra aparenta ser apenas um elogio velado ao socialismo e à emancipação feminina, o que é notável considerando que é um romance do século XIX. A protagonista estava ciente de suas condições de mulher, como deixa muito claro: “Quase todos os caminhos da vida civil estão formalmente fechados, para nós, mulheres [...]”.

---

28 Não se pode confundir socialismo com marxismo. Não há dados biográficos que sugiram que Tchernichévski tenha lido Marx.

De todas as esferas da vida, sobrou, para nós, apertarmo-nos na esfera da vida familiar: sermos membros da família e só isso”.<sup>29</sup>

Exclusivamente por esses detalhes do romance, podemos notar como Tchernichévski estava distante dos temas em voga na literatura dos 40. Lukács<sup>30</sup>, na sua “Introdução” à edição alemã ao romance, explica as substanciais diferenças entre essa obra e a literatura da geração dos 40. Tchernichévski estava escrevendo conforme seus próprios critérios – vale lembrar que foi um importante crítico literário influenciado por Belínski –, seguindo as normas do realismo. A diferença entre o realismo e a literatura anterior pode ser notada pelos conflitos insolúveis de cunho individual e/ou psicológico. Em *O que fazer?* o estudo psicológico de um personagem não é privilegiado, pois sua psique não estaria comprometida apenas com conflitos individuais. Existia um elemento trágico as voltas do herói psicológico, que termina sem solução em razão de sua miséria moral. A “Nova Gente”, pelo contrário, podia e devia enfrentar tais conflitos racionalmente:

O novo homem pode resolver, sem enredo trágico e catástrofes, conflitos humanos semelhantes com o seu “egoísmo racional”, o que torna evidente sua superioridade espiritual e moral. Isso significa que não existe nenhuma tragédia, na medida em que o homem agir no espírito do “egoísmo racional”, na medida em que ele, com consciência límpida, examina seus próprios interesses (e produz uma organização racional deles), na medida em que ele, sem qualquer ilusão, sem qualquer fetiche, observa suas relações internas e externas. Mais corretamente: todo e qualquer conflito trágico que a estrutura social burguesa e a psicologia, moral, etc., que cresce nela, produz, não é de maneira nenhuma natureza “humana universal” (e não tem, portanto, nenhuma validade eterna). Elas são apenas formas de aparência da inumanidade, da estreiteza de espírito da sociedade burguesa, não sendo, assim, de modo algum definitivos, mas podem e devem ser superados.<sup>31</sup>

---

29 Ibidem, p. 331.

30 LUKÁCS, 2017.

31 Ibidem, p.17.

Era mister a Tchernichévski que a arte expusesse as condições concretas da realidade. As adversidades enfrentadas por Vera, por exemplo, não eram decorrentes de sua fragilidade moral ou psicológica, mas sim das circunstâncias burguesas e autoritárias da Rússia tsarista. Por isso o autor tinha predileção por apresentar essas circunstâncias e não os fenômenos psicológicos. Na interpretação de G. Plekhanov: “Para Tchernichévski e para seu discípulo Dobroliúbov, a principal significação da arte consiste em reproduzir a vida e ajuizar de seus fenômenos”.<sup>32</sup> Em resumo: a arte deve ter serventia social, e isso significa que ela deve explicar a vida, instruir o leitor sobre a sociedade.<sup>33</sup> Por isso o romance deve ser lido não apenas como um relato aos jovens revolucionários da época, mas como um manual didático sobre “o que fazer”.

Esclarecidos os aspectos estéticos, podemos voltar à análise da história: Vera, ao descobrir a verdade sobre o suicídio de Lopukhóv, é tomada por profunda tristeza e decide abandonar o ateliê – e durante esse evento somos introduzidos a um personagem bastante peculiar no romance, o também estudante de medicina Rakhmetov. É ele quem conta a Vera toda a verdade sobre o suicídio, e também é ele que irá repreendê-la por desistir do ateliê.

Rakhmetov possuía hábitos incomuns e seguia um rígido código moral: “Não beberei nem uma gota de vinho. E não tocarei em nenhuma mulher”.<sup>34</sup> O personagem é descrito como alguém que abdicava de qualquer prazer do corpo; quando comia carne, fazia apenas para fortalecer-se e reconhecia, com certa vergonha, seu único “vil prazer” sem o qual não conseguia pensar: charutos. Ele levava uma vida ascética para “[...] provar, com as nossas vidas, que exigimos isso, não para satisfação de nossas próprias paixões, não para nós próprios, mas para as pessoas em geral. Falamos por princípio e convicção,

---

32 PLEKHANOV, 1964, p. 4

33 Tchernichévski estava em conflito direto com a ideia de “arte pela arte”, isto é, de que a arte deve apresentar apenas excelência estética, sendo privada de funções pedagógicas. As concepções estéticas do autor, que ele segue rigorosamente, foram apresentadas anos antes na sua dissertação “A relação estética entre arte e realidade” (1855).

34 TCHERNICHÉVSKI, 2017, p.260.

não por paixão ou necessidade pessoal”.<sup>35</sup> Esse tipo de vida tem um propósito: preparar-se para a causa. O termo “causa” é adotado por Tchernichévski para substituir a “revolução”. Por isso, podemos entender Rakhmetov como um indivíduo dedicado à revolução, mas tal dedicação é apresentada de maneira radical. Por exemplo, quando Rakhmetov dorme sobre uma cama de pregos – a princípio, podemos intuir que seja para saber se suportaria a dor que inevitavelmente acompanharia o processo revolucionário. De modo que é plausível afirmar que ele é o melhor exemplo do egoísta racional, considerando que aceitava um alto grau de dor para atingir o fim último do utilitarismo racional-egoísta.

Rakhmetov também repreende Vera por decidir abandonar seu ateliê, porque era “[...] a instituição que de maneira mais ou menos adequada correspondia aos ideais de uma forma de existência saudável, que servia de confirmação de sua viabilidade”.<sup>36</sup> Porém, seu julgamento sobre a responsabilidade da moça é mais brando, porque considerava que ela tomara tal atitude devido a uma profunda tristeza. Ora, significa que os eventos provocados por Lopukhóv desencadearam uma condição sentimental em Vera que a impediu de aplicar os princípios racionais sobre suas paixões. Nesse sentido, ele afirma ser Lopukhóv o maior responsável, uma vez que não soube conduzir a situação de maneira adequada e calma.<sup>37</sup> Esse diálogo ilustra que nem mesmo a “Nova Gente”, tipos esclarecidos e racionais, estavam livres de fracassos ou falhas. De certa maneira, isso já seria um argumento consistente para atestar que o determinismo racionalista de Tchernichévski não operava de modo tão acentuado como o “Princípio” faz parecer.

No entanto, esses fracassos podem ter sido inseridos na trama para demonstrar que esses tipos de pessoas não são utopias. A afirmação se sustenta pela função de Rakhmetov no romance. Segundo Tchernichévski, esse personagem caricato cumpre com a importante e essencial exigência da arte, que já

---

35 Ibidem, p. 260.

36 Ibidem, p. 281.

37 Cf. Ibidem, p. 286.

mencionamos acima: expor a realidade como ela é e explicá-la: “é preciso descrever as coisas de modo que o leitor possa imaginá-las como elas realmente são”.<sup>38</sup> Basicamente, o personagem é um recurso literário em favor do realismo, isto é, da descrição das condições concretas do real. Ele diz que, para que possamos ver uma cabana como uma cabana, é inserido, a fim de comparação, um palácio, pois assim o leitor não iria se confundir. O receio do narrador era de que os leitores considerassem a “Nova Gente”, os heróis principais do romance, como seres idealizados e, portanto, inexistentes ou impossíveis no real. A partir da comparação com Rakhmetov, a “Nova Gente” torna-se uma imagem mais verossímil, e disso se conclui que esses personagens não são muito elevados, mas nós é que os enxergamos assim porque estamos em um nível muito baixo.

Em vista de tais considerações, será Vera e não Rakhmetov que sonhará com a sociedade perfeita, em um episódio do romance que apresenta a mais nítida imagem sobre essa sociedade: a moça sonha com diferentes deusas, após encontrar deusas ainda subjugadas à sociedade patriarcal e opressora, Vera enxerga na última deusa ela mesma, agora emancipada e livre. Ela era a deusa da justiça e da igualdade, e quando indagada sobre onde morariam as pessoas após ela reinar sobre todos, a resposta é enfática:

Um edifício. Um imenso, enorme edifício como há poucos e apenas nas maiores capitais. Ou não? Na verdade, agora não há nenhum como esse. Ele eleva-se entre campos e prados, pomares e arvoredos. Os campos são nosso pão, mas não são como temos hoje. São espessos e abundantes. [...] Mas e esse edifício? O que é? Que tipo de arquitetura é essa? Hoje não há nada assim. Não, já há uma insinuação dele: o Palácio de Cristal, em Sidenham, apenas de ferro fundido e vidro, vidro e ferro fundido.<sup>39</sup>

Esse edifício faz referência ao Palácio de Cristal<sup>40</sup> o qual sim-

---

38 Ibidem, p. 291.

39 Ibidem, p. 344-345.

40 O Palácio de Cristal do sonho de Vera para representar a sociedade socialista alude à construção erguida, primeiro, no Hyde Park, em Londres, para a Grande Exibição de 1851. Depois da exposição, foi reconstruído a Sydenham Hill. A Grande Exposição é um marco na história das ciências e da técnica e serviu para propagar os seus avanços. O Palácio

bolizava a cidade ideal, justa e socialista na qual não haveriam mais desigualdades e o respeito mútuo entre seus habitantes imperava. O sonho de Vera é o sonho moderno e socialista de Tchernichévski: o fim último do progresso, uma sociedade fundada pela ciência e pela técnica, orientada em bases estritamente racionais. Porém, esse fim último não será atingido tão facilmente: é preciso tempo para que as pessoas possam perceber a grandiosidade da sociedade socialista e como ela é proveitosa. Muitas gerações serão necessárias para construí-la e Vera é alertada que não viveria o suficiente para aproveitá-la, mas, “pelo menos, viu-o [o Palácio]. Conhece o futuro. Ele é radioso, lindo. Diga a todos: eis o futuro e ele é radioso e lindo. Ame-o. Esforce-se por alcançá-lo. Trabalhe por ele. Faça-o ficar mais próximo. Transforme-o em presente tanto quanto possa”.<sup>41</sup> Nessa sociedade, a liberdade seria total, mas há uma ressalva. Essa “liberdade” seria possível porque, em uma sociedade esclarecida, os desejos e prazeres individuais convergiriam com os interesses coletivos, já que as ações são esclarecidas e motivadas pela natureza e por suas leis mecânicas, já que não haveria circunstância externa ocasionando qualquer impedimento à prática ética do egoísmo racional na sua plenitude. Logo, mesmo Tchernichévski admitindo uma sociedade livre, as circunstâncias sob as quais se circunscreve essa liberdade ainda acentuam o tom determinista de sua teoria.

Existem ainda outras dificuldades implicadas na concepção da sociedade socialista que não estão relacionadas ao conceito de liberdade. Por exemplo, a sua construção: Quem será responsável por erigir essa sociedade? É preciso refletir sobre o seguinte: se for tarefa à “Nova Gente”, então aquela figura determinista e exacerbadamente racionalista de Rakhmetov

---

tornou-se assim a representação significado de “ser moderno”: novo, imperioso, grandioso, avançado. Na Rússia, o impacto foi significativamente maior: “Para os russos da metade do século XIX, o palácio de Cristal foi um dos sonhos modernos mais constrangedores e inesquecíveis. O extraordinário impacto psíquico que teve sobre os russos – desempenha um papel muito mais importante na literatura e pensamento russos de que nos ingleses – provém de sua função de espectro de modernização perseguindo toda uma nação que se contorcia convulsivamente na angústia do atraso (BERMAN, 1986, p. 224).

41 TCHERNICHÉVSKI, 2017, p. 363.

foi apenas um recurso literário? Mesmo o “leitor perspicaz” do romance pode ficar confuso. Enquanto um manual sobre “o que fazer” – e considerando a “revolução” como resposta mais provável – é estranho pensar que o personagem que melhor exemplifica a ética tchernichevskiana, o modelo de revolucionário por excelência, seria desprezado em favor de iluminar a possibilidade de existência da “Nova Gente”, pessoas “comuns” que, em determinadas situações, até comprometeram seus princípios e valores.<sup>42</sup>

Esse ponto é escorregadio e provoca embaraços. Uma sociedade justa e perfeita seria possível apenas mediante a revolução, e disso concluímos que seria Rakhmetov a peça fundamental na conquista dos objetivos socialistas, mas, então, qual o motivo desse personagem ser apresentado de forma *quase* fantástica na obra?<sup>43</sup> Não há muito material no romance para extrair uma interpretação unilateral, mas é possível oferecer uma conclusão razoável sobre o personagem.

## 4. Conclusão: Rakhmetov como expressão da revolução

A problemática em relação ao determinismo de Tchernichévski está em torno de Rakhmetov. A tensão mencionada na segunda parte deste artigo, entre determinismo e razão, não é de grande dificuldade quando pensamos na “Nova Gente”, porque eles assumem falhas, são personagens cujas ações não são determinadas de maneira tão perfeita como as de Rakhmetov, e tais falhas podem ser justificadas pelas condições do ambiente político e social em que se encontram. Porém, em Rakhmetov o paradoxo permanece: como pode um tipo tão

---

42 De fato, o personagem é controverso entre os críticos e leitores. Segundo DROZD (2012, p. 115) na época do romance, a maioria dos jovens russos ficaram mais impressionados com as aventuras de Vera e de seus dois maridos. Foram poucos os que tentaram conscientemente imitar Rakhmetov. Os detratores do romance, por sua vez, não tardaram em fazer uso dos exageros do personagem para justificar suas críticas negativas. Sobre a recepção do personagem pela crítica literária da época, conferir o capítulo 4 do livro *Chernyshevskii's What is to be Done?: A Reevaluation* (DROZD, 2012).

43 No próprio romance, uma pretendente de Rakhmetov, que ele recusa, chega a afirmar que “Em sonho, eu vejo-o cercado de um halo” (TCHERNICHÉVSKI, 2017, p. 269).



extraordinário surgir em uma Rússia tão desfavorável? Como ele consegue agir de acordo com os mais elevados preceitos éticos do racionalismo egoísta, se vive em uma Rússia tomada pela corrupção, miséria e censura?

Esse problema pode sugerir diversas interpretações, por exemplo, Joseph Frank admite que o determinismo de Tchernichévski teve de ser contrariado – foi aberta uma exceção às leis da natureza – para ser possível surgir Rakhmetov, mas Frank considera que isso foi resultado mais da fragilidade teórica do filósofo russo do que de uma estratégia intelectual.<sup>44</sup> Marcia Morris<sup>45</sup>, por sua vez, concede uma posição menos negativa, porém, sem estar livre de complicações. Em *Saints and Revolutionaries*, ela define Rakhmetov como um asceta extraordinário, isto é, um ser muito elevado e inatingível, porque representaria não o revolucionário ideal – como foi muito comum em interpretações soviéticas<sup>46</sup> –, mas a própria racionalidade incorporada que deveria ser unida à sociedade imperfeita e irracional.<sup>47</sup> A Nova Gente, por outro lado, age a partir de um asceticismo moderno que não permite ações extremas, e, portanto, seus membros seriam apenas “reformadores sociais” [*social reformer*].<sup>48</sup> Morris argumenta que nada do que fora realizado pela Nova Gente era de grandes proporções – o ateliê de costura, a prática médica de Kirsánov, ou os aposentos compartilhados das famílias Kirsánov e Lopukhóv<sup>49</sup>, por exemplo. No entanto, existem dois problemas nessa interpretação: a primeiro depende da perspectiva pela qual compreendemos Rakhmetov: enquanto um asceta, ele é entendido quase que literalmente e suas ações, portanto, não são apenas metáforas – mesmo que a autora admita que Tchernichévski fez uso de recursos literários que tornassem possível o roman-

---

44 Cf. FRANK, 1992, p. 211.

45 Cf. MORRIS, 1993.

46 Essa interpretação era bastante comum entre os intérpretes soviéticos. Sobre isso, Cf. DROZD, op. cit., p. 113-114.

47 Cf. MORRIS, op. cit., p. 139

48 Cf. Ibidem, p. 143.

49 Cf. Ibidem, p. 143

ce ser aprovado pelos censores. Desse modo, fica à critério do leitor admitir se Rakhmetov é, de fato, aquele ser extraordinário, ou se ele é o recurso literário tal como foi apresentado pelo narrador. O segundo problema é mais objetivo: por mais importante que seja Rakhmetov, o personagem possui poucas aparições, pois os protagonistas são aqueles pertencentes à “Nova Gente”. Logo, é pouco provável que um autor da geração dos 60 como Tchernichévski tenha criado protagonistas reformistas em um romance cujas pretensões são revolucionárias – como já elucidado, a geração dos 60 emerge em relação aos fracassos dos projetos reformistas antecessores.

Nesse sentido, a sugestão oferecida aqui é pensar a questão do determinismo a partir da revolução. Apesar de Rakhmetov fundir perfeitamente razão e vontade – mesmo antes da sociedade perfeita – há um determinado momento em que ele assume a característica de alguém de elevada sensibilidade. Isso acontece quando menciona sua alimentação: “se não está disponível para as pessoas simples, eu não devo comer. Tudo isso é preciso para que eu, pelo menos um pouco, sinta como a vida deles sofre limitações em comparação com a minha”.<sup>50</sup> Para levar adiante a revolução ele acolhe as dores da luta política, tendo a necessidade de *sentir* a diferença entre sua vida e a dos mais pobres, sentir suas dores. Mediante a afirmação de Rakhmetov, Tchernichévski está elucidando que de nada adianta projetos esclarecidos e esquemas lógicos bem estruturados, repleto de argumentos mais do que convincentes sobre a necessidade de um novo sistema de governo: só irá lutar por esse projeto aquele que sentir as dificuldades daqueles em circunstâncias desfavoráveis. Logo, é um afeto – e não um argumento lógico – que incita a luta pela transformação política da sociedade. Este é também um bom motivo para o autor inserir uma personagem feminina no centro do “Palácio de Cristal”, uma vez que diferente de dois homens estudantes de medicina, a jovem Vera, mesmo de família burguesa, sentia o que era a desigualdade e indiferença.

---

50 TCHERNICHÉVSKI, op. cit., p. 261.

Tchernichévski estava ciente de que um processo revolucionário exige muito esforço, porque uma revolução é dolorosa e violenta, de modo que o esclarecimento racional não seria *suficiente*. Segundo Norberto Bobbio, “revolução é a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera sócio-econômica”.<sup>51</sup> A definição do autor não é abstrata, pois considera as inúmeras experiências políticas em que é nítido como nenhum regime ou classe dominante aceitara mudanças no seu *status* e na sua estrutura sem opor resistência, e para tanto, não hesitam em fazer uso de seus dispositivos coercitivos. Logo, toda revolução implica resistência. A própria Rússia em que Tchernichévski viveu é exemplo da definição de Bobbio. Diante de tais considerações, considera-se que o mais importante na figura de Rakhmetov não é a do asceta ou a do modelo normativo e ideal de revolucionário, mas o ensinamento concreto de que a revolução é um processo doloroso e que jamais poderá ser suportado se o revolucionário não compartilhar, ao menos em parte, as dores do povo oprimido. A compreensão da opressão não pode ser apenas teórica, pois, do contrário, não poderia promover qualquer ação mais radical ou extrema. Rakhmetov, mais do que um modelo normativo, é a expressão da própria revolução e de suas dificuldades, sendo um “esclarecimento” que se dá através da sensibilidade a respeito da difícil tarefa que será imposta à “Nova Gente”. Desse modo, o fato dele surgir em condições desfavoráveis não é um problema, pois não é a representação do ser ético, e sim a expressão das consequências de tais condições desfavoráveis quando motivadas pela dor compartilhada entre os indivíduos.

Infelizmente, em razão das condições sob as quais foi escrita, precisando burlar a censura, o romance possui diversas contradições que nem sempre podem ser esclarecidas de maneira conclusiva. Por outro lado, isso enriquece nossas interpretações. É preciso lembrar: Tchernichévski não pretende

---

51 Verbete “Revolução” In: BOBBIO, 1998, p. 1121, grifo nosso.

explicar *como* fazer, mas – que pese o uso do clichê – *o que* fazer. E a resposta parece ser clara: revolução. Essa revolução não é realizada de maneira calculada – pois isso contraria os argumentos do “Princípio” –, apenas organizada pela razão. Há um importante fator sensível que a motiva. Essa interpretação é plausível porque ela não compromete os aspectos fundamentais da teoria de Tchernichévski: não é negado o papel da razão no esclarecimento de interesses naturais, nem mesmo o aspecto racional de uma teoria. O intuito deste artigo é apontar que o determinismo de Tchernichévski não é tão intransigente quanto parece. Essa hipótese não se baseia, porém, na tensão entre o determinismo e progresso – tal como sugerem as interpretações de Morris e de Frank – e sim no conflito inerente à revolução entre sensibilidade e razão que está presente em Rakhmetov.

## Referências Bibliográficas

- BERMAN, M. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOBBIO, N. *Dicionário de Política*. 11ª ed. Tradução de Carmen C. Varille et. al. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- DOMINGUES, C. J. T. L. *Nikolai Gavrilovitch Tchernichévski e a intelligentsia russa: filosofia e ética na segunda metade do século XX*. Dissertação de Mestrado. Niterói, Universidade Federal do Fluminense, 2015.
- DROZD, A. M. *Chernyshevskii's "What is to Be Done": A Reevaluation*. Evanston: Northwestern University Press, 2001.
- FRANK, J. *Pelo prisma russo*. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.
- FREDE, V. *Doubt, atheism and the Nineteenth-Century Russian Intelligentsia*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011.
- LUKÁCS, G. “Introdução à publicação alemã de *O que fazer?* de Tchernichévski (1951)”. Traduzido por Gabriel S. Philipson. *ArteFilosofia*, n. 22, Ouro Preto, 2017, p. 4-29.

MORRIS, M. *Saints and revolutionaries: The ascetic hero in Russian literature*. Albany: State University of New York Press, 1993.

PLEKHANOV, G. *Arte e vida social*. Tradução de Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Brasiliense, 1964.

POLUNOV, Alexander. *Russia in the nineteenth century: Autocracy, Reform and Social Change, 1814-1914 (The New Russian History)*. New York: M.E. Sharpe, 2005.

SCANLAN, J. P. "Nicholas Chernyshevsky and philosophical Materialism in Russia", *Journal of the History of Philosophy*, v. 8, n. 1, Baltimore/Maryland, 1970, p. 65-86.

TCHERNICHÉVSKI, N. G. *O que fazer?*. Tradução de Angelo Segrillo. Lisboa: Guerra & Paz Editores, 2017.

TCHERNICHÉVSKI, N. G. "The Anthropological Principle in Philosophy". In: *Selected Philosophical Essays*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2002.

TURIN, S.P. Nicholas Chernyshevsky and John Stuart Mill. *The Slavonic and East European Review*, v. 9, n. 25, 1930, p. 29-33.

WALICKI, Andrzej. *A history of Russian thought: from the enlightenment to Marxism*. Translated by Hilda Andrews-Rusiecka. California: Stanford University Press, 1979.

Recebido em: 22/05/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020

# Intelligentsia e práticas autobiográficas na Rússia: *Passado e pensamentos* de A. Herzen

Giuliana Teixeira de Almeida\*

**Resumo:** A autobiografia é um gênero essencialmente histórico. Na Rússia, onde grandes transformações históricas coexistiram com um grupo excessivamente sensível à História (a *intelligentsia*), a tradição autobiográfica se tornou muito forte e arraigada. O objetivo deste artigo é examinar a tradição autobiográfica na Rússia e analisar um dos textos fundadores dessa tradição: *Passado e pensamentos* de A. Herzen.

**Abstract:** Autobiography is a historical genre. In Russia, where substantial historical transformations coexisted with a group too sensitive to history (the intelligentsia), autobiographical tradition has become considerably deep and strong. This article aims to examine the Russian autobiographical tradition and examine one of its founding texts: A. Herzen's *My Past and Thoughts*.

**Palavras-chave:** Autobiografias; Intelligentsia; Herzen  
**Keywords:** Autobiographies; Intelligentsia; Herzen

## A tradição autobiográfica na Rússia

\* Bacharel em História, Mestre e Doutora em Letras pelo programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Artigo resultante da Pesquisa "A Rússia na Encruzilhada Autobiográfica: *Passado e pensamentos* de A. Herzen", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); <https://orcid.org/0000-0003-0310-2283>; [gjualmeida@yahoo.com.br](mailto:gjualmeida@yahoo.com.br)

Na Rússia, o primeiro texto de caráter autobiográfico é atribuído a Avvakum Petrov (1620-1682), arcebispo da Igreja Ortodoxa russa que se notabilizou por liderar o grupo dos Velhos Crentes, que se separou da Igreja oficial para poder praticar livremente os antigos ritos russos, gerando uma grave crise institucional. Ele também se notabilizou como um dos precursores da moderna literatura russa ao escrever, entre outros textos, *Vida (Jitie)*, por volta de 1673, considerada a primeira autobiografia russa. É interessante atentar para o fato de que quando as autobiografias começaram a se tornar mais frequentes na Rússia, durante o século XVIII, a palavra *notas* (*zapíski*) se tornou muito comum, e *notas autobiográficas* se tornou a forma mais recorrente de designação desse gênero textual.

No século XVIII muitos textos rotulados como *notas autobiográficas* foram escritos, inclusive por autoridades, como a czarina Catarina II (1729-1796), que escreveu a obra *Notas da Imperatriz Catarina (Zapíski imperatrítsy Ekateríny)*. Mais textos surgiram no século XIX, período em qual o cânone autobiográfico russo despontou com obras clássicas do gênero, como por exemplo *Passado e pensamentos (Bylóie i dúmy)*, de Aleksander Herzen. Contudo, é importante ressaltar que, para grande parte da intelectualidade russa – a *intelligentsia* –, a sensação era de que a Rússia se encontrava marginalizada do processo de florescimento da individualidade verificável na Europa Ocidental desde o Renascimento, que por sua vez é o fenômeno propulsor da escrita autobiográfica. De acordo com a visão hegemônica da *intelligentsia* russa oitocentista, a autocracia, a servidão, a censura e o fechamento da sociedade russa eram os grandes obstáculos ao desabrochar da personalidade.

O termo *intelligentsia* surge por volta de 1850, da pena do romancista Boborýkin, mas sua difusão deve-se a Turguêniev, que o popularizou em seus escritos. O termo é difícil de definir, pois não existe nenhum grupo correspondente à *intelligent-*

sia fora da Rússia e, por essa razão, foi utilizado erroneamente como sinônimo de da palavra “intelectuais”. Esta associação é imprecisa pois, como a literatura sobre o assunto indica, em alguns momentos da história russa e em alguns casos específicos existiu uma fusão entre o intelectual e o *intelligent*, mas em outros não. Uma maneira de ilustrar essa não correspondência é lembrar que o intelectual que, por exemplo, ocupava um cargo na burocracia estatal e era apoiador do regime czarista jamais poderia ser considerado membro da *intelligentsia*. Outra dificuldade advém da origem distinta dos membros da *intelligentsia*. Não há nada que os homogeneíze – nem procedência de classe, nem grau de instrução – e apenas uma formação culta e uma postura combativa os aproxima, já que a “*intelligentsia* era menos uma classe do que um estado de espírito”.<sup>1</sup>

Em um trecho de *Passado e pensamentos*, Herzen expressou aquilo que estava no cerne das preocupações da *intelligentsia*:

De modo geral, em Moscou começaram a despertar esses interesses intelectuais quando as questões literárias, vista a impossibilidade das políticas, tornaram-se vitais. A publicação de um livro notável tornava-se um grande evento. Líamos e comentávamos as críticas e as réplicas com a atenção que na França ou na Inglaterra é dedicada aos debates parlamentares.<sup>2</sup>

Portanto, além do compromisso com a ação política, o que forjava o laço entre os membros desse círculo e criava a noção de pertencimento era o repertório textual ao redor do qual esse grupo se formava. A leitura e o debate dos textos relevantes sobre a vida na Rússia eram as principais ações que engajavam os *intelligents* e favoreciam o ato de associação. A comunidade de pessoas dependia, para se formar, de uma comunidade “textual”, que a antecedia. Como escreveu Tibor

---

1 SZAMUELY, 1976, p. 173.

2 HERZEN, (<http://az.lib.ru/g/gercen>) Acessado em: 15/02/2018. “(...) Вообще Москва входила тогда в ту эпоху возбужденности умственных интересов, когда литературные вопросы, за невозможностью политических, становятся вопросами жизни. Появление замечательной книги составляло событие. Критики и антикритики читались и комментировались с тем вниманием, с которым, бывало, в Англии или во Франции следили за парламентскими прениями”.



Szamuely, “o que os membros da *intelligentsia* tinham em comum – e que faltava à grande maioria dos seus compatriotas – era a sua formação livresca”.<sup>3</sup>

É por isso que uma comunidade como essa, sensível à palavra escrita, ficou tão impactada pela publicação da carta filosófica escrita por Piotr Tchaadáiev, que tratava da Rússia como uma nação fora da História. Publicada em 1836 na revista *Teleskóp*, a *Primeira Carta Filosófica* de Tchaadáiev defendia que a Rússia não tinha nem passado nem presente, e estava apartada da contemporaneidade histórica que unia o mundo católico e protestante Ocidental. A constatação desesperançada do filósofo, que foi considerado oficialmente louco pelas autoridades russas, foi o motor do debate mais acirrado do século XIX, que dividiu a intelectualidade russa entre aqueles que defendiam que a Rússia deveria seguir os passos da Europa, com o objetivo de corrigir esse grave problema, e os que acreditavam que ela deveria se voltar para as suas tradições e buscar traçar seu desenvolvimento próprio. Um outro efeito da carta foi dar origem a um grupo que acreditava que a “juventude” da Rússia deveria ser aproveitada como um instrumento para que o país se abrisse ao futuro e despontasse como a nação do futuro.

Todos esses problemas ajudaram a criar uma obsessão nacional pela História e pelo futuro da Rússia, e a consciência histórica dos membros da classe preocupada com essas questões – a *intelligentsia* – se tornou hipertrofiada. Isso explica o grande entusiasmo dessa classe pelas ideias de Hegel que, ao penetrarem na Rússia na primeira metade do século XIX, tiveram um impacto ímpar, e que autores tendem a apontar como algo sem precedentes até mesmo na Europa Ocidental. Nos salões literários-filosóficos de Moscou e São Petersburgo, o pensamento de Hegel era debatido “não apenas como um conjunto de ideias, mas como um guia para a vida pessoal e coletiva”.<sup>4</sup>

A filosofia de Hegel foi um dos muitos estímulos para que os *intelligents*, compreendendo seus círculos como um es-

---

3 SZAMUELY, 1976, pp.172, 173.

4 HELLBECK, 2004, p. 281.

tágio necessário da História em franco movimento dialético, assumissem o papel dos arautos da Rússia do futuro. Nesse sentido, a ideia de uma consciência que se desenrola através da História foi convertida em um chamamento para que os *intelligents* se tornassem os portadores de uma consciência histórica que colocasse em xeque o atraso e obscurantismo da vida russa sob o reinado de Nicolau I.

## A noção de personalidade na Rússia

É contra esse pano de fundo que a noção de personalidade aflora na Rússia, dotada de uma urgência e de uma centralidade ímpar no contexto do século XIX. Assim,

A noção de personalidade estava no centro das suas discussões [dos *intelligents*]. A *intelligentsia* russa emergente entendia a personalidade primeiramente como um barômetro do desenvolvimento histórico que mensurava o grau de desenvolvimento moral e de libertação de uma ordem social dada. Sob as condições de atraso social e político que prevaleciam na Rússia, a personalidade abarcava um significado particular como motor do progresso.<sup>5</sup>

Tendo em vista essa noção tão particular de personalidade, entre os membros da *intelligentsia* russa o que imperava era a crença de que o dever do indivíduo crítico e moralmente livre era dedicar integralmente sua vida à emancipação da sua própria personalidade, pois essa não era uma missão que beneficiaria apenas a ele próprio, mas sim ao desenvolvimento da consciência histórica capaz de impulsionar a História para o progresso e a Rússia para o futuro almejado. Além disso,

O fato de a Rússia ainda estar em defasagem histórica e da personalidade ainda estar em sua fase embrionária (Bielínski) apenas reforçou a missão dessa auto atribuída vanguarda moral de viver uma vida socialmente responsável e historicamente consciente.<sup>6</sup>

Vissarion Bielínski acreditava que na Rússia de 1847 a personalidade estava apenas começando a sair de um estado em-

---

5 HELLBECK, 2004, p. 282.

6 HELLBECK, 2004, p. 282.

brionário. Ainda sem se utilizar de uma terminologia padronizada, ora recorrendo à ideia de personalidade (*lítchnost*), ora à ideia de individualidade (*individuálnost*), o célebre crítico defendia que era dever de todos os homens transcender a subjetividade restrita e egoísta inerente ao ser humano e se dedicar ao desenvolvimento de uma subjetividade mais profunda, humana e dotada de responsabilidade social. Essa concepção englobava os valores estéticos defendidos por Bielínski, para quem o artista deveria perseguir o comprometimento moral na sua vida e obra, uma vez que, na visão do crítico, a qualidade artística da obra de arte era indissociável da sua mensagem em prol da transformação social.

A ideia de viver uma vida exemplar era a obsessão de muitos desses homens e mulheres da *intelligentsia*, que acreditavam no seu poder de influência sobre os outros. O caso mais emblemático é o de Herzen, já mencionado neste artigo, que junto com Bielínski foi um dos idealizadores da ideia da personalidade como historicamente determinada e preenchida de responsabilidade social. Herzen, um dos nomes mais destacados da geração que se dedicou à emancipação da personalidade, aprofundou as visões de Bielínski e condicionou a essa emancipação à ideia de ação e transformação do status quo. E também foi o responsável por fomentar a instituição da tradição cultural russa que surgiu como um desdobramento natural dessa concepção tão particular de personalidade: as práticas autobiográficas.

## **A *intelligentsia* e as práticas autobiográficas**

Certos textos produzidos por membros da *intelligentsia* trilhavam uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que reproduziam códigos próprios do grupo, também criavam novos padrões e temas para serem perseguidos pelos companheiros, simultaneamente fomentando e forjando essa tradição. *Pasado e pensamentos* é um caso exemplar nesse sentido. Se por um lado, a autobiografia de Herzen não descortinou um tema novo para o repertório textual da *intelligentsia*, uma vez que

a intimidade era matéria cara aos membros desse grupo, por outro lado, ela forneceu um modelo bem-sucedido de inserção do indivíduo na História por meio da narração das vivências pessoais.<sup>7</sup>

O século XIX russo foi marcado pela emergência de uma consciência histórica e de si que foi desenvolvida em diversos textos de cunho memorialístico como diários, correspondências, autobiografias etc., que circulavam entre os membros da *intelligentsia*. Como exemplo, podem ser mencionados a obra de Pável Ánnenkov *A década extraordinária: memórias literárias*, o diário de Turguêniev, que foi publicado de 1830 a 1840 em revistas com o título *Crônicas de um russo*, ou ainda as memórias de Avdótia Panáieva, entre muitas outras obras similares.

A *intelligentsia* se formava e sociabilizava na dinâmica de pequenos círculos, muitas vezes compostos por pessoas próximas, como amigos e parentes, que se reuniam quase sempre em ambientes domésticos, geralmente salões de damas esclarecidas ou mesmo na residência de algum dos seus membros. É importante salientar que um aspecto que definia a *intelligentsia* era a sua alienação voluntária do restante da sociedade, a opção por viver em um mundo próprio e a total ruptura com o poder instituído.

Assim, uma vez que a *intelligentsia*, em função da sua oposição ferrenha ao czarismo, optava por se retirar da esfera pública institucional, conseqüentemente ela recolhia-se à esfera privada. Uma das conseqüências dessa atuação restrita aos pequenos círculos domésticos foi a emergência da intimidade (do pessoal) como matéria natural de reflexão. As fronteiras entre o público e o privado se diluíam naqueles pequenos ambientes frequentados por pessoas próximas que compartilhavam intensamente suas vidas e projetos. E, entre os projetos mais caros à *intelligentsia* figurava, acima de tudo, o compromisso de combater o poder instituído e assim transformar a sociedade.

---

<sup>7</sup> Segundo Irina Paperno, o texto de Herzen também é o grande modelo para os textos memorialísticos/autobiográficos que inundaram a Rússia durante e após o término da União Soviética.

Como afirmou Szamuely, a *intelligentsia* “só podia encontrar sua felicidade na imaginação de uma sociedade ideal ainda por nascer”,<sup>8</sup> e ela creditava para si um papel fundamental no forjamento dessa sociedade. É por essa razão que a transformação social e o caminhar da História jamais abandonavam o horizonte de preocupações desse grupo. Se, por um lado, a *intelligentsia* se debruçava sobre a intimidade e tudo aquilo que dizia respeito ao indivíduo, por outro lado o cerne das suas preocupações girava em torno do coletivo, já que esta buscava acima de tudo a transformação do status quo – o fim da servidão, o direito à liberdade de expressão do indivíduo etc.

Por conseguinte, as reflexões sobre o “eu” e sobre a vida não se descolavam das reflexões sobre os rumos e as vicissitudes da História, e a ideia de que a experiência individual importa e tem relevância histórica orientava a *intelligentsia* que almejava escrever sobre si. Assim, a autobiografia “funcionava como um meio que emprestava ao desenvolvimento da personalidade na História uma forma material ao mesmo tempo em que contribuía para o desdobramento da História”.<sup>9</sup> É por isso que as práticas autobiográficas alcançaram um lugar de destaque na tradição cultural russa.

A *intelligentsia* então vai desenvolver um apreço especial por esse tipo de texto a partir das décadas de 30 e 40 do século XIX, e esse hábito vai perdurar por todo o século XX e XXI. Os *intelligents*, com o objetivo de se tornarem modelos para o restante da sociedade, concluíram que as suas vidas não deveriam apenas ser vividas sem reparos, mas também deveriam ser registradas para que outros pudessem se inspirar nelas. E isso se configurou como o dever mais premente dos integrantes desse grupo. Portanto,

Conceber a sua vida pessoal como de natureza histórica, e esculpir sua autobiografia de maneira a fazer o eu se adequar às exigências da progressão histórica pode ser entendido como uma específica forma russa de prática autobiográfica.<sup>10</sup>

---

8 SZAMUELY, 1976, pp. 174, 175.

9 HELLBECK, 2004, p. 285.

10 HELLBECK, 2004, p.14.

Assim, a segunda metade do século XIX foi marcada pelo aprofundamento da transformação do ideal de personalidade de um plano abstrato (do pensamento e da consciência crítica) para um plano mais concreto (da ação). Textos de caráter autobiográfico se tornaram os suportes literários ideais para os homens e as mulheres da *intelligentsia* que deliberadamente transformaram as próprias trajetórias individuais em um campo de resistência ao autoritarismo. Isso foi o que Herzen fez de forma bem-sucedida no texto *Passado e pensamentos* que, pela sua centralidade na tradição autobiográfica russa, merece uma análise mais atenta.

### ***Passado e pensamentos de A. Herzen***

Aleksandr Herzen nasceu em Moscou, em 1812 e faleceu em Paris, em 1870. Filho ilegítimo de um rico aristocrata, Herzen cresceu como um nobre e recebeu a educação típica dos membros da sua classe. Conforme foi amadurecendo, Herzen começou a tomar consciência das injustiças do seu país e dos privilégios da aristocracia e se rebelou contra o status quo. A leitura de textos proibidos ainda na juventude, a sua primeira prisão quando era um jovem aluno da Universidade de Moscou, as prisões e exílios aos quais foi submetido quando terminou a Universidade despertaram nele um ódio visceral contra a autocracia e o despotismo de Nicolau I. Em 1847 ele se exilou permanentemente na Europa, e no velho continente aprofundou sua inclinação política ao socialismo, tendo inclusive participado das revoluções que ocorreram nesse período, como é o caso da Revolução de 1848 na França. Na década de 1850, fixou residência em Londres e lá iniciou a primeira Imprensa Livre Russa (ILR), comprometida em libertar a palavra russa da censura. Todas as publicações da ILR tinham um programa político conhecido dos leitores e colaboradores: a luta pelo fim da servidão, pelo fim dos castigos corporais e pelo fim da censura.

Herzen foi um importante nome do pensamento revolucionário do seu tempo e se tornou uma figura central tanto entre os revolucionários europeus quanto entre a opinião pública

progressista do seu país natal. Além de revolucionário, Herzen foi um escritor prolífico, e entre todas as obras que escreveu a mais importante é sua autobiografia *Passado e pensamentos*, que se transformou em uma obra canônica na Rússia.

A escrita de *Passado e pensamentos* começou em 1852 e só cessou em 1870 em função da morte de Herzen. Um dos aspectos mais interessantes de *Passado e pensamentos* é a preocupação que Herzen tinha de abordar tanto aquilo que era da ordem do privado quanto o que era da ordem do público. Essa preocupação já se esboça na introdução da autobiografia, quando ele escreve que “pode ser que *Passado e pensamentos* sirva para acertar as contas com a minha vida pessoal e acabe por sintetizá-la. O restante das meditações serve à ação, o restante das forças serve à luta”.<sup>11</sup> Portanto, apesar de existir vida interior e matérias próprias da intimidade em *Passado e pensamentos*, elas estão submetidas à lógica predominante do espelhamento e projeção de certos traços/aspectos pessoais no campo maior que interessa à Herzen, que é o das forças históricas.

Aferrado a esta ideia, Herzen transformou sua autobiografia literária em um retrato do seu tempo e, ao mesmo tempo, em um instrumento de transformação da sua época. É célebre a definição tardia que ele forneceu para o texto: “o reflexo da História em uma pessoa que acidentalmente esbarrou em seu caminho”.<sup>12</sup> Isso indica uma preocupação com algo que extrapola o próprio texto, e aqui podemos sugerir que é a relação entre o indivíduo e a História. Assim, a atração de Herzen pela autobiografia foi capitaneada exatamente pela vertente desse gênero que ultrapassa o mero plano literário, ou a dimensão restrita da literatura, e lança seus tentáculos sobre algo maior. Elsberg ressaltou que o texto pelo texto pouco interessava a Herzen, e chamou a atenção para a dimensão propagandística de *Passado e pensamentos*:

---

11 HERZEN, (<http://az.lib.ru/g/gercen>) Acessado em: 15/02/2018. “Пусть же Былое и Думы заключат счет с личною жизнью и будут ее оглавлением. Остальные думы – на дело, остальные силы – на борьбу”.

12 HERZEN, (<http://az.lib.ru/g/gercen>) Acessado em: 15/02/2018 “отражение истории в человеке, случайно попавшемся на её дороге”.

Herzen não queria se tornar apenas um escritor. A literatura autobiográfica o atraía exatamente porque ela não podia existir simplesmente como um caminho literário. Ele queria viver uma vida digna da narração autobiográfica. Herzen sonhava em se tornar o criador de uma autobiografia que se confundisse com a 'autobiografia da humanidade'. Desde cedo pressentiu que o seu trabalho autobiográfico seria um meio peculiar de propaganda [revolucionária]. Eles [seus textos autobiográficos] deveriam apresentar às pessoas uma vida dedicada à atividade e deveriam estar imbuídos vívida e brilhantemente da biografia da humanidade, de forma a encorajar os outros a se dedicarem também a uma vida de atividade, capaz de se emaranhar com a vida universal.<sup>13</sup>

Portanto, o texto em si, seu gênero, não era o que preocupava Herzen de imediato. Esse texto deveria ser o efeito colateral de uma vida merecedora do relato autobiográfico. Como já foi apontado, a preocupação com a emancipação da personalidade foi algo que obcecou Herzen e toda a sua geração. Desde a juventude, Herzen acreditava que cada momento da sua vida merecia ser biografado, ao passo que ele vivia corroborando esse objetivo de eternizar suas vivências. Vida e escrita da vida se influenciavam simultaneamente. Um exemplo dessa "autoimportância" atribuída a todas as etapas da sua existência pode ser apontada em uma carta que ele endereçou ao grande amigo de toda a vida, Ogarióv, não por acaso a quem ele dedicou a sua autobiografia:

A atitude de Herzen no que diz respeito à sua autobiografia é revelada ingenuamente numa carta que ele escreveu a Ogarióv com o objetivo de obter dele as cartas de juventude dos dois: – 'S [Sazónov] disse que você queimou as minhas cartas. Isso é péssimo. Teria sido melhor ter queimado um pedaço do mindinho da minha mão esquerda. Nossas cartas são os mais importantes documentos do nosso desenvolvimento; nelas, com a passagem do tempo, estão refletidas todas as modulações, ecoam todas as impressões das nossas almas. Oh, como você pôde queimar uma coisa dessas!'. Ogarióv, logicamente, havia destruído as cartas antecipando uma possível segunda visita da polícia, mas para o mais extravagante Herzen tais precauções de segurança eram secundárias tendo em vista a missão de registrar eternamente cada partícula da sua extraordinária existência.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> ELSBERG, 1956, p. 65.

<sup>14</sup> MALIA, 1965, p. 213.



A ideia da eleição, ou a leitura de si próprio como um sujeito “predestinado”, é uma ideia central que explica em grande medida a feitura e a razão de ser de uma obra como *Passado e pensamentos*. Na primeira parte da obra, quando introduz Ogarióv e descreve as lembranças do começo dessa amizade no período da infância, Herzen afirma: “estimávamos em nós mesmos o nosso futuro, olhávamos um para o outro como para jarros escolhidos, predestinados”<sup>15</sup>. Na edição francesa de *Pasado e pensamentos*, publicada pela Editions L’Âge D’Homme e traduzida e comentada por Daria Olivier, após a frase citada há um comentário que recupera um trecho de uma carta de Herzen para Ogarióv, datada de 5 de julho de 1833. Nessa carta, segundo a tradução francesa, Herzen afirma:

... você ocupa um lugar fundamental na minha psicologia. Você e Tatiana Petrovna, vocês foram os dois seres que se deram ao trabalho de me compreender quando eu ainda era apenas uma criança, vocês foram os primeiros a se dar conta, desde aquela época, de que eu não seria apenas mais um em meio à multidão, mas seria único, original.<sup>16</sup>

Herzen identifica em Ogarióv o mesmo signo de eleição, a mesma predestinação a se distinguir da “multidão”, e é esse traço em comum que os torna amigos:

... a partir de 1827, nós nos tornamos inseparáveis. Em cada recordação daquele tempo, particular e comum a nós, em toda parte e em primeiro plano está ele, com seus traços de adolescente, seu carinho comigo. Logo foi possível vislumbrar nele aquele traço que não se encontra presente em muitas pessoas – para a tristeza, ou felicidade, não sei – mas sem dúvida para distinguir-lhe da multidão.<sup>17</sup>

No capítulo IV da primeira parte de *Passado e pensamentos*, Herzen empreende um salto temporal na narrativa: já entrado em anos, ele analisa a importância de Ogarióv no quadro com-

---

15 HERZEN, In: <http://az.lib.ru/g/gercen>. “Мы уважали в себе наше будущее, мы смотрели друг на друга, как на сосуды избранные, предназначенные”.

16 HERZEN, , 1974, p. 447.

17 HERZEN. In: <http://az.lib.ru/g/gercen>. “С 1827 мы не разлучались. В каждом воспоминании того времени, отдельном и общем, везде на первом плане он со своими отроческими чертами, со своей любовью ко мне. Рано виднелось в нем то помазание, которое достается немногим – на беду ли, на счастье, ли, не знаю, но наверное на то, чтоб не быть в толпе”.

pleto da sua vida pintado até aquele momento. Nessa análise retrospectiva, que entrecorta a narrativa destinada à infância, Herzen credita a Ogarión o papel de protagonista na história da sua vida. Escreve Herzen:

Eis como, Ogarión, de mãos dadas entramos juntos na vida! Nós seguimos sem medo e com orgulho, sem mesquinhez respondemos a cada chamado, com honestidade entregamo-nos às nossas paixões. O caminho que escolhemos não foi fácil, mas não nos desviamos dele nem uma vez; feridos, alquebrados, nós seguimos, e ninguém nos deixou para trás. Eu alcancei... não o objetivo final, mas esse lugar onde o fim da linha se aproxima, e involuntariamente busco sua mão para partirmos juntos, para apertá-la e dizer, com um sorriso melancólico: 'isso é tudo'.<sup>18</sup>

Da sensação de conclusão, com o seu “isso é tudo” retrocedendo até os anos da sua juventude, o ato de “memorializar” continuamente a vida foi algo que norteou a trajetória de Herzen. Por conseguinte, o desejo de não apenas se tornar um escritor, mas de viver e se tornar alguém “biografável”, ou de conferir dignidade literária à sua vida cotidiana e concreta era algo muito pronunciado na concepção de mundo de Herzen. Todavia, isto não era uma característica apenas dele, mas da *intelligentsia* enquanto grupo, pois como já foi explorado neste artigo, na época de Herzen a escrita autobiográfica estava intrinsecamente relacionada à ideia do florescimento da personalidade que, por sua vez, era um conceito historicamente condicionado. Já sabemos que o conceito de personalidade surge na Rússia como uma medida de desenvolvimento da consciência histórica, como uma marca do tempo histórico, e que os membros da *intelligentsia* acreditavam que uma pessoa tinha o dever de dedicar a vida ao aprimoramento e à emancipação da própria personalidade, porque quanto mais desenvolvida essa se tornasse, mais chances esse indivíduo teria de influir positivamente no curso dos acontecimentos

---

18 HERZEN. Op. Cit. “Так-то, Огарев, рука в руку входили мы с тобою в жизнь! Шли мы безбоязненно и гордо, не скупясь отвечали всякому призыву, искренно отдавались всякому увлечению. Путь, нами избранный, был не легок, мы его не покидали ни разу. Раненые, сломанные, мы шли, и нас никто не обгонял. Я дошел... не до цели, а до того места, где дорога идёт под гору, и невольно ищу твоей руки, чтоб вместе выйти, чтоб пожать её и сказать, грустно улыбаясь - Вот и все”.

históricos. A grande contribuição de Herzen foi dar um tratamento artístico a esse anseio da sua época histórica por meio de uma obra que, por sua originalidade e grandeza, despontou como uma instituição na tradição literária russa e serviu de exemplo para gerações e gerações de homens e mulheres da *intelligentsia*.

## Referências Bibliográficas

ELSBURG, Iakov. *Herzen - Jizn i tvórtchestvo*. Moscou: Khudó-jestvennaia literatura, 1956.

HERZEN, Alexandre. *Passé et Méditations. Présenté, traduit et commenté par Daria Olivier*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1974.

HERZEN, Alexandre. *Byloie i dumy*. In: <http://az.lib.ru/g/gercen>. Acessado em: 15/02/2018.

HELLBECK, Jochen. "Russian Autobiographical Practice" in (Org.) Hellbeck, Heller. *Autobiographical Practices in Russia*. Berlim: V&R Unipress, 2004.

MALIA, Martin. *Alexander Herzen and the birth of Russian Socialism*. Nova York: The Universal Library, Grosset & Dunlap, 1965.

PAPERNO, Irina. *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 2009.

SZAMUELY, Tibor. *La Tradition russe*. Paris: Éditions Stock pour la Traduction Française, 1976.

Recebido em: 14/04/2020

Aceito em: 27/05/2020

Publicado em setembro de 2020

# A figura do mundo na dispersão dos fragmentos: *O exército de cavalaria*, de Isaac Bábel<sup>1</sup>

Marcos Vinícius Ferrari\*  
Betina Bischof\*\*

**Resumo:** O presente artigo desenvolve uma leitura de *O exército de cavalaria* (1926), de Isaac Bábel, focalizando, especialmente, a linguagem do autor, a estrutura narrativa e o papel desempenhado pelo narrador protagonista e por sua trajetória de formação. Por meio da análise de três contos (“A travessia do Zbruch”, “O filho do rabino” e “Berestiechko”), são tratadas questões concernentes à representação da matéria épica, ao efeito geral de paradoxo, conflito e choque observável na obra e, finalmente, à possibilidade de caracterizar o livro de Bábel como um romance modernista.

**Abstract:** This paper develops a reading of *The Red Cavalry* (*Cavalry Army*, 1926), by Isaac Babel, focusing, specially, on the author’s language, the narrative structure, and the role performed by the narrator-protagonist and his trajectory of formation. Through the analysis of three short stories from Babel’s work (“Crossing the Zbruch”, “The rabbi’s son” and “Berestiechko”), some considerations are made on the representation of the epic matter, the general effect of paradox, conflict and shock, and finally the possibility of characterizing Babel’s book as a modernist novel.

**Palavras-chave:** Literatura russa; Literatura soviética; Romance; Modernismo

**Keywords:** Russian literature; Soviet literature; Novel; Modernism

\* Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP; <https://orcid.org/0000-0002-5165-582X>; [mvinciusf12@gmail.com](mailto:mvinciusf12@gmail.com)

\*\* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP; <https://orcid.org/0000-0002-3362-742X>; [bbischof@usp.br](mailto:bbischof@usp.br)

**E**m 1926, Isaac Bábel enfeixou trinta e quatro pequenas narrativas, que versavam sobre os mais diversos aspectos da Campanha Russo-Polonesa, num livro intitulado *O exército de cavalaria (Конармия)*. Seis anos antes, entre junho e novembro de 1920, o escritor havia servido como correspondente jornalístico durante o conflito. Os poucos meses que Bábel passou no Exército comandado pelo general Semión Budiónni foram suficientes para abastecê-lo de um repertório variado de experiências, posteriormente narradas em pequenos contos que, depois de três anos, em 1923, começavam a vir a lume na imprensa soviética. Publicados em sua maior parte nas revistas *Krásnaia Nov (Terra Virgem Vermelha)* e *LEF (Frente Esquerdo das Artes)*, os contos traziam desde o início a indicação do autor de que compunham um ciclo. A despeito da unidade de tema, cenário e narrador, que garantem a unidade da obra como uma espécie de romance desmontável, é inegável a variedade de composição, de formas narrativas, de registros linguísticos e de referências literárias que povoam as pequenas peças do livro.

Vista em sua totalidade, a obra se afigura como uma recolha minuciosa e delicada de cacos e estilhaços da guerra civil russa, com uma organização francamente constelar. O narrador em primeira pessoa, presente em boa parte das narrativas, assemelha-se aqui à imagem do *chiffonier* que Walter Benjamin encontra na poesia de Baudelaire: o velho trapeiro que apanha e reúne, num mundo em escombros, os restos, os detritos, os objetos ignorados, os refugos do processo histórico, materializados como fragmentos aparentemente destituídos de impor-

---

1 Este trabalho, com ligeira modificação, é parte da dissertação de mestrado *Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas tortas*, defendida em 2017 pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada e orientada pela Profa. Dra. Betina Bischof. A pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

tância, cuidando para que nada se perca. O narrador-trapeiro não apenas recolhe cacos, à primeira vista dispersos, da experiência, mas fundamentalmente age dotando-os de significado, muitas vezes acrescentando-lhes uma introdução, uma síntese ou um prolongamento, à guisa de comentário.

Nessa espécie de poderosa escrita do resto, acumulam-se os traços do que Gilles Deleuze e Feliz Guattari, a respeito da obra Kafka, chamaram “literatura menor”, isto é, a literatura que pertence à língua que uma minoria constrói no seio de uma língua maior e hegemônica”: desterritorialização da linguagem, visível na combinação insólita do russo com modos de articulação típicos do iídiche, de imagens sublimes com as siglas e o jargão burocrático dos novos tempos; a mútua iluminação do drama individual e do drama coletivo, uma vez que o espaço exíguo da literatura menor “faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política [...] aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele”.<sup>2</sup>

A impressionante variedade composicional e estilística de *O exército de cavalaria* e a visão básica de polaridade que governa a obra parecem ecoar a desarticulação da experiência diante da brutalidade da guerra e de uma realidade caótica, então lançada ao turbilhão de uma profunda e drástica transformação política e social, ao curso desgovernado da História, que se experimenta como interminável sequência de catástrofes e se exhibe como decadência, calamidade, destruição.

É bem de ver que a representação literária mais fiel de um mundo contraditório exige, como afirmou um influente comentarista de Babel, uma “arte de contrastes”,<sup>3</sup> traduzida nas transições abruptas da realidade ordinária das batalhas para o registro fantástico, do pastiche de linguagem burocrática e cartorial para a alta voltagem poética das inúmeras metáforas e personificações, do detalhe naturalista cruel e impassível para a digressão subjetiva, eivada de um *pathos* misto de piedade e desespero que impregna todas as instâncias da narrati-

---

<sup>2</sup> 1977, p. 24.

<sup>3</sup> DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 26

va, conformando possivelmente o último refúgio da interioridade diante de um mundo desprovido de sentido: abandonado por Deus, como mais de um teórico já caracterizou a terra árida e devastada por que erram os heróis da literatura moderna; entregue à sorte dos mais fortes, dos mais sanguinários, dos mais cruéis. À medida que adentramos o livro, vão-se contrapondo “o passado e o presente, a paz e a violência, o judeu e o cossaco, o civilizado e o primitivo e o racional e o irracional”.<sup>4</sup>

*O Exército de Cavalaria* é uma sucessão de miniaturas trágicas que se gravam na memória do leitor graças à máxima intensidade emocional dos conflitos e aos intermináveis choques de contrários, ao jogo de disparidades que justapõem “a ternura junto à brutalidade, as aspirações elevadas junto à crueldade selvagem, o sacrifício heroico pisando o salto da libertinagem e da profanação”.<sup>5</sup> A carregada atmosfera de pesadelo que percorre o livro vem contrapesada por súbitas revelações poéticas, imagens insólitas e surpreendentes que se inserem na renda de nervos da escrita babeliana; sem se afigurar como epifanias iluminadoras do sentido perdido, confirmam, antes, o mundo às avessas, exasperado pela violência, em permanente e intolerável estado de exceção: ora é o sol alaranjado que “rola pelo céu como uma cabeça decepada”, ora é “a noite devastada pelo leite da lua”, ora é o “Deus a destilar sêmen, o fragrante veneno embriagador de virgens”.

“A travessia do Zbrutch”, primeiro conto de *O exército de cavalaria*, situa o leitor em meio à ação – *in media res*. Lançados que somos diretamente na vertigem da guerra, somente aos poucos nos desvencilhamos do impacto dessa primeira narrativa, a fim de compreender exatamente o que ela narra e, sobretudo, de que forma os acontecimentos vêm apresentados. Assim o livro se abre:

O comvid 6 relatou que Novograd-Volynsk tinha sido tomada hoje, ao amanhecer. O Estado-Maior saiu de Krapivno, e nosso comboio, uma barulhenta retaguarda, espalhou-se pela estrada de pedra que vai de Brest a Varsóvia, construída sobre os ossos de camponeses por Nicolau I.<sup>6</sup>

---

4 TRILLING, 1968.

5 LUPLOW, 1979, p. 217.

6 SLONIM, 1974, p. 90.

O tom, aparentemente neutro e objetivo, é o da simples informação militar; o estilo, um pastiche de linguagem burocrática, em que se relata a ordem do dia: tomada a cidade de Novograd-Volynsk, um destacamento do exército dirige-se à fronteira com a Polônia, que será finalmente ocupada. No trecho, contudo, há um dado que provoca o estranhamento e emperra a leitura ingênua do relatório militar: a estrada “construída sobre os ossos de camponeses por Nicolau I” (“построенному на мужичних костях Николаем Первым”). A citação não é casual, especialmente se lembramos tratar-se de um dos mais autoritários monarcas russos, em cujo reinado despótico se instalou na Rússia um Estado policialesco, marcado pela criação de uma polícia secreta e pela perseguição de opositores do regime.

A menção, no primeiro parágrafo, à estrada e ao modo como ela se fez parece sugerir, de saída, uma das linhas de força da obra: enuncia-se desde já a violência como eterno retorno na história da Rússia, como indestrutível permanência, cujas notações, mais ou menos brutais, serão exploradas ao longo dos contos subsequentes. Embora a narrativa vise a retratar a emergência – caótica e não raro bárbara, desumana – de um novo mundo, a violência e a opressão assomam como possível vínculo entre a velha e a nova ordem: é necessário lembrar, desde o ponto de partida, os camponeses que tiveram seu suor, sangue, vida e, mais concretamente, os ossos consumidos para a construção da estrada por onde ainda hoje se anda, como a dizer que a mesma história se está repetindo diante dos olhos.

Cumpra perguntar se o narrador não estará, ao mesmo tempo, aludindo indiretamente às personagens cossacas, que mais adiante aparecerão, uma vez que supostamente lutam a favor da causa revolucionária, embora não possam divisar a totalidade de seu sentido.<sup>7</sup> A inconsciência daqueles que participam ativamente da construção da História é tema frequente e central nas histórias de *O exército de cavalaria*, sobre as quais não será exagero dizer que retiram da escuridão anô-

---

7 BÁBEL, 2006, p. 21.



nima aqueles homens e mulheres humilhados e ofendidos – camponeses, soldados, judeus – sobre cujos ossos também se pavimentará a História oficial.

Se o primeiro parágrafo, mais do que ambientar o leitor no cotidiano da guerra, desenha um conflito e uma proposta que se desdobrarão adiante, o segundo parece claramente deslocado, pela súbita mudança de tom que nele se observa:

Campos de papoulas púrpura florescem à nossa volta, o vento do meio-dia brinca por entre o centeio amarelado, e o virginal trigo sarraceno ergue-se no horizonte como a muralha de um mosteiro longínquo. O plácido Volýnia serpenteia. O Volýnia afasta-se de nós na bruma perolada das moitas de bétulas, infiltra-se através das colinas floridas e, com seus braços cansados, enreda-se nas touceiras de lúpulo. Um sol alaranjado rola pelo céu como uma cabeça decepada, uma luz suave acende-se nos desfiladeiros das nuvens, e os estandartes do poente ondulam sobre nossa cabeça. O cheiro do sangue de ontem e dos cavalos mortos pinga no frescor da tarde. O Zbrutch negrejante rumoreja e retorce os espumosos emaranhados de suas cascatas. As pontes foram destruídas, e nós atravessamos a vau. Uma lua majestosa paira sobre as ondas. Os cavalos afundam na água até o dorso, e sonoras torrentes borbotam entre as centenas de patas equinas. Alguém afunda e pragueja contra a Virgem. Os quadradinhos negros das carroças espalham-se pelo rio, que se enche de ruído, assobios e canções que trovejam por cima do serpentear da lua e dos turbilhões brilhantes.<sup>8</sup>

Se a estrada construída sobre ossos de camponeses, no parágrafo anterior, sugeria contundente imagem de morte, a narrativa vem agora povoada de imagens de vitalidade, por meio de uma natureza exuberante, evocada através de um discurso conotativo, imagético, aberto aos múltiplos estímulos sensoriais da realidade, às personificações (“o vento do meio-dia brinca

---

8 Historicamente, na Rússia, judeus e cossacos sempre constituíram grupos inimigos, uma vez que estes estavam fortemente associados ao braço repressor do czarismo e aos pogroms perpetrados contra aqueles. A convivência entre um judeu e um regimento de cossacos é apenas um dos muitos paradoxos sobre os quais a obra se assenta. Outra contradição reside no fato de os cossacos lutarem ao lado dos bolcheviques. Segundo Richard Hallett (1978, p. 35-6), “é incongruente que os cossacos lutem em nome da revolução, não obstante tenham dado formidável apoio militar, durante cerca de dois séculos, à autocracia russa [...]. Em 1917, boa parte deles opôs-se a Lênin, temendo a perda das terras que haviam recebido do imperador em pagamento a seus serviços militares.”

por entre o centeio amarelado”, “com seus braços cansados, enreda-se nas touceiras de lúpulo”) e às metáforas (“virginal trigo sarraceno”, “bruma perolada”).

O parágrafo narra o espetáculo ruidoso de um exército cosaco (“centenas de patas equinas”) atravessando um rio a vau, cena que parece fixar a tonalidade propriamente épica e heroica do relato; contudo, ali podem conviver o serpentear da lua, a luz suave do poente, os cavalos putrefatos, as imprecações contra a Virgem e um sol que rola como uma cabeça decepada. As imagens que o narrador escolhe para descrever a paisagem, em sua maioria, assumem um tom elevado e retórico, que logo é rompido: é como se o escritor, ainda que com discrição, captasse as dissonâncias e estridências que envenenam com violência a apresentação lírica da paisagem e o conteúdo épico do relato.

O deslocamento espacial, cujo ápice é a passagem do rio Zbrutch, vem apresentado de maneira difusa, pois, primando pela descrição da paisagem, o trecho não oferece uma sequência temporal claramente apreensível. Todavia, será através do torvelinho das imagens que se perceberá a passagem do tempo, do dia à noite, do claro ao escuro, desde o “vento do meio-dia” (“полуденный ветер”), passando pelos “estandartes do poente” (“штандарты заката”) no “frescor da tarde” (“вечернюю прохладу”) até o surgimento da “lua majestosa” (“величавая луна”).

A notável tensão estilística entre os dois primeiros parágrafos do texto parece prenunciar a mixórdia de tons, vozes, gêneros e dicções que as narrativas ulteriores experimentarão e que acreditamos consistir em sua nota estrutural mais saliente; nesse sentido, insinua-se aqui uma primeira pista para considerarmos o seu lugar na arquitetura da obra e na articulação desta como unidade. Não passará despercebido ao leitor, além disso, que “A travessia do Zbrutch” oferece elementos para a compreensão do modo particular (e perpassado de tensões) como o escritor trabalha literariamente o elemento heroico em uma narrativa que se anuncia como relato de uma guerra. Renato Poggioli, estudioso italiano da obra de Babel,

afirma que *O exército de cavalaria* é atravessado por duas tendências diversas, nenhuma das quais domina completamente a atmosfera ou a estrutura: uma primeira de caráter épico, que age de modo apenas “espasmódico”, em cujos intervalos se instala uma nota patética, essencialmente anti-heroica.<sup>9</sup> Para o crítico, é da oposição entre os elementos épicos e patéticos que resulta o elemento propriamente lírico.

A chave oferecida pelo crítico é bastante iluminadora: de fato, é curto o fôlego épico de Babel, suplantado que é pelo *pathos* que frequentemente invade a narrativa. Assim, ao mesmo tempo em que a natureza parece acompanhar o movimento dos homens, oferecendo-se como substrato possível para a ação heroica (ou para um dos ângulos do que costumamos chamar “épico”), o narrador astuto sabe focalizar elementos estranhos a ela: a barulhenta retaguarda, a estrada construída sobre ossos, o sol que rola como uma cabeça decepada, as prosaicas pragas contra a Virgem.

Os movimentos seguintes do conto continuarão contrapondo as faces épica e patética, heroica e anti-heroica; desse jogo, sobrevém, aqui, o caráter lírico da narrativa. Ou seja, vem traçado no livro o descolamento entre a busca por uma representação épica, concisa e objetiva, por um lado, e por outro o desenho quase expressionista dos conflitos emocionais sempre saturados e frequentemente irrespiráveis; nesse desencontro, é que *se entrevê a subjetividade do narrador, cindida entre as duas instâncias*.

Não se poderá esquecer que, conquanto desde o título se crie a expectativa por uma narrativa militar, a guerra mesma não é nunca retratada frontalmente; ela não se constituiu jamais o objeto privilegiado da representação. Ao longo da leitura, percebemos que ela apenas ressoa, próxima ou distante, sonhada ou lembrada; sentimos suas vibrações, que contaminam e pervertem todas as níveis das relações humanas representadas. Estamos ora antes, ora depois da batalha, mas nunca se está *nela*: os episódios que talvez pudessem constituir a substância de um relato heroico são habilmente deslocados para fora

---

9 BABEL, 2006, pp. 21-2.

da moldura narrativa. Assim, melhor se compreende o que Poggioli chama o caráter “espasmódico” da tendência épica babeliana.

Todavia, seria produtivo perguntar-se se existem, efetivamente, elementos épicos em *O exército de cavalaria*, se entendemos que o épico nasce sempre de uma totalidade e de uma firme conexão entre homens, ações e objetos. Talvez fosse melhor dizer que o épico, no livro de Bâbel, é menos um espasmo do que uma aspiração nunca realizada plenamente: nesse sentido, *O exército de cavalaria* pode ser lido como uma espécie de epopeia falha. Uma vez que a consciência parece assumir-se incapaz de reconstruir a totalidade (naturalmente, épica) da experiência da guerra, esta só pode ser experimentada de maneira fragmentária, poliédrica, materializada na montanha de destroços acumulados e no odor exasperante de sangue e restos humanos que vão sendo deixados para trás e ecoando unicamente nos relatos dos que a vivenciaram, filtrada, portanto, por vozes e pontos de vista alheios e divergentes, uma vez que “a verdade em *O exército de cavalaria* é sempre a verdade de alguém”.<sup>10</sup> Muito longe daquela verdade objetiva apresentada por um narrador onisciente, o que nos resta são apenas versões parciais dos fatos, as quais o narrador reúne sem explicar, julgar ou ordenar hierarquicamente.

Ora, a travessia do rio Zbrutch significa a entrada do exército cossaco em território polonês; trata-se, pois, de um feito militar importante para a campanha, que o escritor prefere apenas sugerir, elusivamente, confirmando seu vezo de deslocar o olhar para os acontecimentos miúdos e insólitos da guerra, talvez porque aí ele encontre o que mais lhe interessa. Do ponto de vista literário, é uma estratégia capaz de inventariar os sofrimentos individuais, incidindo luz sobre a complicada colagem de subjetividades de que a obra se compõe, sem perder a sugestão do conflito maior, sentido a um só tempo como ausência e insuportável presença.

---

10 POGGIOLI, 1990, p. 18.

Se compararmos a narrativa com a técnica cinematográfica, vemos que os dois primeiros parágrafos, se bem que muito diferentes, exibem um plano geral, enquanto o terceiro, encerrando a progressão temporal operada no parágrafo anterior (“Tarde da noite, entramos em Novograd”), aproxima o leitor, em *close*, do narrador em primeira pessoa, cuja história passamos ora a acompanhar. Note-se também a passagem do espaço aberto para um espaço fechado e sufocante: uma vez chegado ao território polonês, o oficial, de quem ainda não temos nenhuma informação concreta, sequer lhe conhecemos o nome, ocupa um quarto na casa de uma mulher judia, onde encontra “dois judeus ruivos, de pescoço fino; um terceiro dorme encostado à parede, com a cabeça coberta”. O cenário é desolador: “armários revirados”, “restos de peliças de mulher pelo chão”, “excrementos humanos” e “cacos daquele recipiente secreto que nas casas dos judeus se usa uma vez por ano, na Páscoa”.

Os três primeiros elementos elencados visam a dar a impressão do lugar miserável, devastado e insalubre em que a mulher vive e onde o narrador terá de passar a noite – aquele alojamento lhe fora “designado” –; contudo, a menção a cacos de um “recipiente secreto” (“черепки сокровенной посуды”), conhecido, portanto, apenas de integrantes de famílias judias, indica a origem do narrador: trata-se de um judeu que não demonstra nenhuma compaixão por seus forçados anfitriões, descritos de maneira grotesca, que lhes ressalta o caráter ridículo (“dão esses pulinhos em silêncio, feito macacos ou japoneses de circo, e fazem girar seu pescoço inchado”). A aparente indiferença com que o narrador (que agora sabemos judeu) se refere a essas personagens é fundamental para a sua caracterização como uma espécie de *outsider*: vive entre os solados cossacos, mas não pode ser um deles; é um judeu russo assimilado (assim como em certa medida, o próprio Babel), que enxerga com distanciamento e ironia os judeus que encontra no *Shtetl* da Polônia.

O narrador deita-se “ao lado do terceiro judeu, que já está adormecido” e dorme. Delirando, imagina-se no calor da batalha e põe-se a gritar (muito provavelmente, de medo):

Espreguiço as pernas entorpecidas, estico-me no enxergão rasgado e adormeço. Sonho com o *comdiv* 6. Num garanhão pesado, ele persegue o *combrig* e crava duas balas entre os olhos dele. As balas perfuram a cabeça do comandante e os olhos caem no chão. “Por que mandou a brigada voltar?”, grita Savítski, o *comdiv* 6, ao ferido – e então eu acordo, pois a mulher grávida está apalpando o meu rosto com os dedos:

– *Pan* – ela me diz –, o senhor está gritando, está muito agitado. Vou arrumar sua cama em outro canto. Desse jeito o senhor incomoda meu pai...<sup>11</sup>

Quando a mulher retira o cobertor do “homem adormecido”, vemos que é um homem morto que jaz ali: “sua garganta está cortada; o rosto, partido ao meio; e um filete azul de sangue coagulado na barba, como uma lasca de chumbo”. É notável, enquanto procedimento de construção literária, a adesão do leitor à consciência do narrador personagem: narrando apenas com verbos no presente, a partir de sua perspectiva, reforça-se a verossimilhança do relato e preserva-se o seu desfecho impactante, porque descobrimos *ao mesmo tempo em que ele* que o velho não dormia, mas estava morto desde o início. Por outro lado, é só após o delírio do narrador que o real estado do homem é revelado: é como se, desmanchados os limites entre o sonho e a realidade circundante, o oficial acordasse agora para um outro pesadelo.

A passagem dá a ver, igualmente, que a violência é costumeira, está impregnada no cotidiano e, num primeiro momento, parece ser aceita com passividade, resignação e mesmo algum fatalismo por aquelas personagens, o que talvez explique a visão depreciativa que o narrador tem delas. Todavia, no passo final do conto, quando a nota patética e a intensidade emocional da narrativa atingem o máximo, a personagem judia relata em detalhes ao narrador a morte do pai; aí, a figura antes passiva e silenciosa adquire uma grandeza até então inaudita, sua fala é atravessada por uma “força terrível” e perturbadora: “E agora eu queria saber – disse a mulher num rompante, com uma força terrível – queria saber em que lugar da terra encontrarei um pai igual ao meu...”. O desabafo da mulher, eviden-

---

11 MENDELSON, 1978, p. 116.

ciando a “habilidade de protestar”<sup>12</sup> comum às personagens do livro, confere à narrativa um tom completamente oposto ao tom impessoal do início.

James Fallen afirma que o conto em questão, em suas duas páginas, “introduz uma atmosfera, uma série de motivos e uma matriz de qualidades estruturais que são características do livro como um todo”.<sup>13</sup> Pode-se destacar, como um dos motivos que o conto apresenta e que será recuperado adiante, em diversas modulações, o tema do ritual de iniciação e da perda da inocência, flagrante em “Meu primeiro ganso”, “A morte de Dolguchóv” e “Depois da batalha”. Não se pode também esquecer o título do texto em russo (“Переход через Збруч”): a palavra “переход”, corretamente traduzida como “travessia”, pode igualmente significar “passagem”, “transição”, “transformação” e “conversão”, em sentido religioso.<sup>14</sup> Atento à polissemia do título, o crítico salienta, ainda, que a experiência da travessia simbolicamente aponta para “uma iniciação e uma aventura”, “a despedida de um mundo”, “um adeus ao passado e uma impetuosa investida rumo ao futuro”.<sup>15</sup>

A travessia do Zbrutch, fato decisivo para as operações da campanha militar, reveste-se também de uma dimensão metafórica: abrindo a obra, ela assinala simbolicamente o início do processo de transformação interior por que passará o narrador, um jovem oficial judeu, em meio a um exército de cosacos, confrontado a valores éticos que colidem frontalmente com os seus.

Torna-se evidente, portanto, que a organização das narrativas de *O exército de cavalaria* não é arbitrária, que a arquitetura aparentemente dissonante da obra foi cuidadosamente planejada pelo escritor. Conquanto se possa ler o livro como uma coletânea de contos, precariamente entrosados, vagamente aproximados pelo tema e cenário, mas desprovidos de sólida concatenação temporal e causal, é certo que *O exército*

---

12 CARDEN, 1972, p. 97.

13 FALLEN, 1974, p. 137.

14 VOINOVA, STÁRETS et al., 1989.

15 FALLEN, 1974, p. 138.

*de cavalaria* reclama uma leitura que o considere como unida: as recorrências temáticas e estruturais que atravessam o livro como insistentes refrões, personagens que aparecerem em pontos distintos do tecido narrativo, às vezes com funções diferentes, a deliberada recusa a uma linearidade cronológica parecem apontar, todos, para a possibilidade de conceber o livro como um romance modernista.<sup>16</sup> Patricia Carden, deparando com o mesmo problema crítico, defende que a composição de *O exército de cavalaria* evita “qualquer aparência de sequência narrativa”, de modo a que a estrutura geral da obra reflita a estrutura conscientemente paradoxal de um conto de Babel.<sup>17</sup> Danuta Mendelson sustenta que a “ruptura com a continuidade narrativa combinada à multiplicidade de pontos de vista” compensa a força do elemento lírico, garantindo certa “impressão de objetividade”<sup>18</sup> narrativa.

Louis Iribarne,<sup>19</sup> para quem *O exército de cavalaria* é um “romance barroco”, lembra que o próprio escritor se referia às histórias do livro como “capítulos” (главы); sua intenção era publicar um livro com cinquenta capítulos ao todo, o que não conseguiu realizar. Em carta ao amigo D. Furmanov, que o auxiliou na organização do livro, após a sua primeira edição em 1926, Babel afirmava que tinha numerado novamente os capítulos e trocado o título de alguns deles, o que indica que o escritor tinha em mente uma ordenação própria das narrativas.

Se existe um eixo que informa e estrutura *O exército de cavalaria*, garantindo sua leitura como um romance, certamente é o seu narrador, um judeu instruído, formado em Direito pela Universidade de Petersburgo, abandonado pela mulher, cha-

---

16 Pode, além disso, argumentar-se a favor da leitura de *O exército de cavalaria* como um romance evocando a precedência desse mesmo formato na literatura russa do século XIX. A tendência ao hibridismo e a difícil categorização das obras num gênero único são notáveis, para ficarmos em poucos exemplos, em *O herói do nosso tempo*, de Mikhail Liérmontov, nos *Arabescos* de Nikolai Gógol, reunião de contos, peças, ensaios e cartas, ou nos *Contos de Sebastopol* de Liev Tolstói, três narrativas extensas sobre a Guerra da Crimeia, de que o próprio escritor participou, que se podem ler como obra única, como o registro das impressões de uma pessoa em diferentes momentos da batalha.

17 1972, p. 90.

18 1978, pp. 114-5.

19 1973, p. 58.



mado Kiril Liútov: “Kiril”, em grego, significa “senhor”; “Liútov” é sobrenome formado a partir do adjetivo russo “лютый” (feroz, sanguinário). A junção de ambos os nomes – que guarda algo da típica ironia babeliana – servira ao próprio escritor como codinome durante sua permanência no Exército de Cavalaria: assim ele se apresentava e assinava seus textos, visando a esconder sua identidade judaica.

A transformação do narrador, prenunciada desde a travessia da abertura, é o motivo que costura as narrativas no interior da obra, apontando para um percurso de aprendizagem ou autoconhecimento: submetido a toda sorte de situações repulsivas, testemunha de gestos no limiar da vileza e do heroísmo, tendo sua coragem testada em mais de um ritual iniciático, do qual sagra-se vencedor, ao degolar um ganso e ganhar a admiração dos soldados cossacos, em “Meu primeiro ganso”; no qual falha, como em “A morte de Dolguchóv” ou “Depois da batalha”, quando implora “ao destino a mais simples das faculdades: a de matar um ser humano”.<sup>20</sup>

Liútov evolui de um arrogante oficial revolucionário para um homem capaz de compadecer-se com a dor alheia. Nesse sentido, vale observar o movimento quase especular que articula a primeira narrativa e a última, “O filho do rabino”.<sup>21</sup> Aqui, é apresentada a história de Iliá Bratslávski, filho do rabino Motale, que aparecera em passo anterior da obra: depois de conhecer Guedáli (no conto/capítulo “Guedáli”), o narrador é levado por este à casa do rabino. Dirigindo-se a uma segunda pessoa (“Vassili”), Liútov inicia o conto recordando a primeira vez em que viu Iliá, na casa do pai, lugar onde se estava resguardando da guerra (“o deserto da guerra bocejava lá fora”):

... Lembra-se daquela noite, Vassili?... Do outro lado da janela os cavalos relinchavam e os cossacos gritavam. O deserto da guerra bocejava lá fora, e o rabino Motale Bratslávski, com os dedos consumidos cravados no talete, orava junto

---

20 BÁBEL, 2006, p. 197.

21 Posteriormente, Babel decidiria encerrar o livro com outro conto, “Argamak”, surgido em 1932. Pode-se imaginar que o autor tenha tentado, como era seu vezo, embaralhar e frustrar a expectativa de uma leitura que apontasse explicitamente para – como acreditamos – um dos nexos fundamentais da obra.

à parede do Oriente [...] e debruçado sobre a Torá, o belo rosto inanimado e submisso de Iliá, o filho do rabino, o último príncipe da dinastia...<sup>22</sup>

A imagem do jovem fraco e submisso, dedicado ao estudo dos textos sagrados (“debruçado sobre a Torá”), forçado a seguir um destino imposto (“príncipe da dinastia”) será rompida logo adiante: o narrador o reencontrará junto a um grupo de soldados vermelhos feridos. O “corpo comprido e envergonhado do moribundo” foi puxado para dentro do vagão onde Liú-tov se encontrava. Ali, com indiferença, “cossacos de calças bufantes vermelhas ajeitaram-lhe a roupa caída” e as moças “observavam friamente os órgãos genitais, a virilidade mirrada e crespa de um semita que tinha definhado”. Não passa despercebido o contraste entre a descrição poética da noite do sabá evocada no início, os rolos da Torá metidos em “capas de veludo púrpura e seda azul”, “a luz funérea de velas” e a “fumaça vermelha do anoitecer” e, de outro lado, a cena prosaica do soldado nu, ferido, depositado num canto de um vagão que também fazia as vezes de redação improvisada. Disposto a arrumar os pertences de Iliá, o narrador começa a enumerar tudo o que encontra: “credenciais de agitador” e “as anotações de um poeta judeu”, “retratos de Lênin e Maimônides”, “uma mecha de cabelos femininos” que “servia de marcador num livro com as deliberações do Sexto Congresso do Partido, e nas margens das páginas comunistas apertavam-se as linhas tortuosas de antigos versos hebraicos”, “páginas do Cântico dos Cânticos e cartuchos de revólver”.

Insinua-se aqui uma espécie de conciliação em chave trágica entre os dois polos nos quais a obra se assenta: Iliá é um judeu que abraçou a Revolução sem abdicar do Judaísmo, como comprovam as anotações de versos hebraicos nas margens do livro com deliberações do Partido Comunista, marcado com uma mecha de cabelos femininos, o que também sugere a experiência amorosa e a equivalência de todos esses planos da vida – político, religioso, sentimental –, misturados e amontoados sem qualquer distinção ou hierarquia. A referência simultânea ao Cântico dos Cânticos, poema de temática eró-

---

22 BÁBEL, 2006, p. 203.

tico-amorosa, e aos cartuchos de revólver dimensiona a convivência entre a delicadeza e a violência. Delineia-se aí, nessa acumulação dos fragmentos irreconciliáveis da vida do soldado, uma imagem poderosa do próprio livro como um todo.

Liútov e Iliá, “que agonizava num canto em cima de um colchão esfarrapado”, ainda têm tempo de travar um curto diálogo:

Faz quatro meses, numa sexta à noitinha, que o trapeiro Guedáli levou-me à casa do seu pai, o rabino Motale, mas naquela época, Bratslávski, você não pertencia ao partido.

- Naquela época eu pertencia ao partido – respondeu o rapazote, arranhando o peito e retorcendo-se de febre –, mas não podia deixar minha mãe...

- E agora, Iliá?

- Na Revolução, mãe não passa de um episódio – murmurou ele, com um fio de voz. – Saiu a minha letra B, e a organização me mandou para o front...<sup>23</sup>

Parecem despontar, aqui e ali, ecos do primeiro conto, com o qual “O filho do rabino” está ligado: a mãe que é apenas um “episódio” da revolução, na constatação impassível do jovem Bratslávski, não nos deixa esquecer a morte do pai da personagem judia de “A travessia do Zbrutch”. Por outro lado, são bastante diferentes as reações do narrador. Se antes não se identificava com os judeus que encontrava, agora, depois de enterrar Iliá “numa estação perdida”, afirma: “E eu, que mal posso conter no corpo decrépito as tempestades da minha imaginação, eu recebi o último suspiro do meu irmão”. O tom elegíaco de lamentação, assumido pela mulher enlutada no conto de abertura, é agora recuperado pelo próprio Liútov; certas semelhanças de estruturação sintática e de ritmo também aproximam os dois discursos. Assim, veremos que as posições como que se invertem, e o narrador alcança agora o fim da travessia, cujo término parece apontar insistentemente para o início.

Outro argumento a favor da hipótese da unidade encontra-se em “Berestiechko”. Nessa narrativa, Liútov e os soldados chegam a Berestiechko, “povoado [...] empestado, à espera de uma nova era [...] nele circulam, em vez de homens, espectros

---

23 BÁBEL, 2006, p. 205.

desbotados das calamidades da fronteira”. Deve-se observar que a cidade guarda uma característica especial: nela convivem judeus, a maioria da população, pequeno-burgueses russos e camponeses, em relativa harmonia. Tal harmonia é quebrada justamente pela irrupção dos cossacos: no início do conto, vem narrada a execução de um velho judeu acusado de traição:

Diante da minha janela, alguns cossacos iam fuzilar por espionagem um velho judeu, de barba prateada. O velho gritava e se debatia. Então, Kúdria, do setor de metralhadoras, agarrou-lhe a cabeça e segurou-a com a axila. O judeu acalmou-se e abriu as pernas. Kúdria tirou o punhal com a mão direita e degolou o velho com cuidado, para não se manchar de sangue. Depois, bateu numa janela fechada.

- Quem quiser, venha apanhá-lo – disse. – Não é proibido...<sup>24</sup>

A cena, que choca menos pela violência do que pela naturalidade com que é relatada pelo narrador, é um exemplo contundente daquela distância, tão frequente em *O exército de cavalaria*, entre a matéria e a maneira como ela é apresentada. Aqui, o distanciamento com que o narrador, em poucas frases curtas, introduz na narrativa a morte do homem não parece se afigurar como uma recusa ao afeto, mas, antes, uma tentativa de reagir a uma emoção quase intolerável.

O momento narrado também é profundamente significativo, sobretudo se lembramos que a narrativa de abertura, “A travessia do Zbrutch”, também gira em torno do assassinato cruel de um velho judeu, narrado, mas não “mostrado” ao leitor como em “Berestiechko”, cuja frase inicial (“Мы делали переход из Хотина в Берестечко”) traz a mesma palavra presente no título do primeiro capítulo. Ora, é como se as duas histórias estivessem ligadas, episódios que são de uma mesma “travessia” – a evolução interior de Liútov durante sua permanência no Exército de Cavalaria.

O dado de construção mais saliente de “Berestiechko” é a velha carta que o narrador encontra numa praça, próxima a um castelo antigo pertencente aos condes de Ratsibórski. Tra-

---

24 BÁBEL, 2006, pp. 119-20.

ta-se do “fragmento de uma carta amarelada, pisado por inúmeros pés”, registro esquecido da História que adquire novo significado no contexto em que agora se insere. A carta é de 1820 – ou seja, data de exatamente um século antes. Redigida em francês, pergunta sobre a morte de Napoleão e fala sobre o nascimento de um bebê, que à altura já contava sete semanas de vida.

No final do dia, eu já estava farto daquilo, de modo que saí dos limites da cidade, subi o morro e entrei no castelo saqueado dos condes de Ratsibórski, os últimos proprietários de Berestichekho [...] eu perambulava entre os muros, onde ninfas de olhos arrancados conduziam antigas danças de roda. Depois, num canto do chão, eu encontrei o fragmento de uma carta amarelada, pisada por inúmeros pés. Estava escrito numa tinta desbotada:

*Berestiechko, 1820. Paul, mon bien aimé. On dit que l'Empereur Napoléon est mort, est-ce vrai ? Moi je me sens biens, les couches ont été faciles, notre petit héros achève sept semaines...*

Lá embaixo a voz do comissário de divisão não se cala [...] - Vocês são o poder. Tudo o que está aqui pertence a vocês. Não há mais senhores. Eu procedo às eleições do comitê revolucionário...<sup>25</sup>

Enquanto o narrador lê a carta, que instaura, em meio à guerra, uma espécie de nostalgia do que é privado, na praça, a voz de um comissário do Partido, em meio a um comício, “tenta apaixonadamente persuadir os pequeno-burgueses perplexos e judeus saqueados”, dizendo-lhes não haver mais senhores nem patrões. Elaborar-se a imagem concreta da coexistência num mesmo espaço do passado e do presente: “ele falava do Segundo Congresso do Komintern, enquanto eu perambulava entre os muros, onde ninfas de olhos arrancados conduziam antigas danças de roda”. Mais uma vez, nota-se o procedimento habitual do narrador babeliano: os muros do antigo castelo aristocrático e as danças de roda conduzidas por entidades mitológicas situam, num registro de delicadeza, a atmosfera do século anterior, ao passo que os “olhos arrancados” constituem o detalhe que perturba a leitura calma do texto e alterna

---

25 BÁBEL, 2006, p. 122.

o seu tom, introduzindo o signo da decrepitude do passado e da violência do presente.

A alusão a Napoleão e a carta em francês não são absolutamente casuais: mais do que confirmar a assumida influência do universo do século XIX francês sobre a formação cultural de Babel, leitor apaixonado de Maupassant, elas remetem, igualmente, à ofensiva napoleônica à Rússia, em 1812, tema do romance *Guerra e Paz*, de Tolstói. Aqui, em “Berestiechko”, exibe-se uma possível intertextualidade com *Guerra e Paz*: Babel talvez queira sugerir que da representação heroica que Tolstói fizera da guerra (e da própria totalidade da forma romanesca) sobrou apenas um farrapo, um fragmento ignorado e soterrado por muitos pés.

Parece esboçar-se nessa breve narrativa uma chave fundamental para a compreensão da obra em sua completude: uma recolha de diversas referências literárias do século XIX, implodidas frente às demandas de uma representação realista e fiel do cenário revolucionário, caótico e descontínuo. A tarefa do poeta moderno, formulada por Octavio Paz,<sup>26</sup> pode ser estendida ao Babel de *O exército de cavalaria*, para quem a literatura se afigurava a maneira mais contundente (senão a única) de descobrir a enigmática figura do mundo na dispersão de seus fragmentos.

## Referências bibliográficas

BÁBEL, Isaac. *O exército de cavalaria*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARDEN, Patricia. *The Art of Isaac Babel*. Londres: Cornell University Press, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FALLEN, James. *Isaac Babel, master of short story*. Knoxville:

---

26 2011, p. 42.

The University of Tennessee Press, 1974.

HALLET, Richard. *Isaac Babel*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co, 1978.

IRIBARNE, Louis. "Babel's *Red Cavalry* as a Baroque Novel". *Contemporary Literature*, vol. 14, inverno de 1973, pp. 48-60.

LUPLOW, Carol. "Paradox and Search for Value in Babel's *Red Cavalry*". *The Slavic and East European Journal*, vol. 23, n. 2, 1979, pp. 210-225.

MENDELSON, Danuta. *Metaphor in Babel's Short Stories*. Ann Arbor: Ardis, 1978.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Madri: Forcola Ediciones, 2011.

POGGIOLI, Renato. POGGIOLI, Renato. "Isaak Babel in Retrospect". *The Phoenix and the Spider*. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 235.

TRILLING, Lionel. "Introdução". In: BABEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VOINOVA, N.; STÁRETS, V. et al. *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Russki Yazik, 1989.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020

# Концепт „лишние люди“ и его динамика в русской драматургии XIX века

Людмил Димитров\*

**Аннотация:** Понятие «лишние люди» возникло в русской литературе в 1850-ые годы и постепенно было перенесено во внелитературную среду, став идеологемой. В статье предпринята попытка исследовать этот феномен в пространстве русской драматургии, начиная с Грибоедова и вплоть до драматургов конца XIX - начала XX века - Льва Толстого, Антона Чехова и Максима Горького, представителей трех разных поколений, а также трех эстетических направлений социокультурной мысли в России, которые оказали огромное влияние на развитие европейского театра в XX и XXI века.

**Abstract:** The concept of “superfluous men” arose in Russian literature in the 1850s and was gradually transferred to the non-literary environment, becoming an ideologeme. This article attempts to explore its appearance in Russian dramaturgy, beginning with Griboedov and into the late 19th and early 20th century in the work of playwrights Leo Tolstoy, Anton Chekhov and Maxim Gorky, representatives of three different generations and also three aesthetic orientations in the socio-cultural thought in Russia that exercised a great influence on the development of the European theater in the 19th and 20th century.

**Ключевые слова:** «Лишний человек»; Русская драматургия; Социальная реформа; Идеология; Эстетика

**Keywords:** “Superfluous man”; Russian dramaturgy; Social reform; Ideology; Aesthetics



**Иванов:** Я умираю от стыда при мысли, что я,  
здоровый, сильный человек,  
обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не  
то в лишние люди...  
сам черт не разберет! Есть жалкие люди,  
которым льстит,  
когда их называют Гамлетами или лишними,  
но для меня это – позор!  
*Чехов, „Иванов“ (1887)*

**Федя:** Ну так слушай, Саша. Правда, что я муж,  
отец ее ребенка, но я лишний.  
*Толстой, „Живой труп“ (1900)*

**Настя:** Надоело мне... Лишняя я здесь...  
**Бубнов (спокойно):** Ты везде лишняя... да и все  
люди на земле – лишние...  
*Горький, „На дне“ (1902)*

**К**онцепт „лишние люди“ в русской литературе возник в 50-е годы XIX века и постепенно был перенесен (наложен) на социально-политическую ситуацию, для которой он оказался весьма подходящим и устойчивым; точнее, вырвавшись из породившей его высокого, литературного контекста, он прочно „поселился“ / стал бытовать в чужеродной для него среде, оставаясь связанным со своим художественным генезисом. В этом смысле он оказался некоей инверсией по отношению к сюжетопорождающим стереотипам, проникшим в литературу через экзистенциальные ситуации – форманты русского медитативного общения (преимущественно в аристократических кругах): чаепития, игру в карты или очень распространенную в классическую эпоху практику дуэлей. С другой стороны, номинация постепенно стала охватывать все более разрастающиеся

\* Людмил Димитров – доктор филологических наук, профессор Кафедры русской литературы Софийского университета им. Св. Климента Охридского, Болгария; <https://orcid.org/0000-0003-4672-1519>; [ljudiv@abv.bg](mailto:ljudiv@abv.bg)

ся общественные явления и рецидивы, из которых самыми популярными были *мертвые души*, *„обломовщина“*<sup>1</sup> (апатия, скука, слабохарактерность, отсутствие любого интереса к жизни), *человек в футляре* и в нередких случаях – непредсказуемое двойственное поведение *интеллигенции*: той прослойки, признаваемой как „чисто русский морально-этический феномен“, по словам писателя и публициста Петра Боборыкина, провозгласившего себя ее крестным отцом. Основания для подобного самовыдвижения он видел не в том, что придумал само понятие,<sup>2</sup> а в том, что он первый, кто придал ему социальный статус. Я намеренно обращаю внимание на эту подробность, поскольку все компоненты парадигмы легко поддаются идеологизации, более того, русская нация не просто зародилась в литературе (и является литературоцентричной), но так же активно практиковала мифотворчество, что привело к освобождению элементов системы и позволила им зажить самостоятельно именно как идеологемы (идеологические клише).

Независимо от того, кто и с какой целью открыл / дал определение интеллигенции, с уверенностью можно сказать, что крестным отцом исследуемого в этом тексте явления, хотя и бессознательно, стал И. С. Тургенев. Впервые это устойчивое словосочетание появилось в заглавии его короткой повести *„Дневник лишнего человека“*, вышедшей как раз в середине века (1850 г.). В повести рассказана история персонажа по фамилии Чулкатурин (его собственное имя и отчество не упоминаются), господина лет тридцати, бедного, страдающего чахоткой и описывающего свою безрадостную судьбу, на которой лежит печать не только и не столько болезни, сколько его несчастной влюбленности в Лизу, дочь

1 По имени главного героя одноименного романа И. А. Гончарова *„Обломов“* (1859).

2 Еще в 1836 г. Василий Жуковский пишет в своем дневнике: „...потянулись кареты, все наполненные лучшим петербургским дворянством, тем, которое у нас представляет всю русскую европейскую интеллигенцию“. В сущности, заслуга Боборыкина в том, что тогда как до него понятие употребляется как чужое (немецкое) заимствование, он его русифицирует, и таким образом его начинают воспринимать на Западе как специфический русский термин.

влиятельного провинциального чиновника, которая нашему герою предпочла молодого изысканного князя Н. Дневниковая „я“-форма предполагает интимную исповедь, самоанализ с уничижительными и нелицеприятными подробностями, в данном случае в большей степени обвиняющий себя, нежели обвинительный по отношению к другим. В сущности, Чулкатурин – не начало, а один из этапов *деградации* лишнего человека, что видно по нарастающему отсутствию воли, отказу бороться и защищать свою любовь, по обиде, отчаянию, примирению и добровольной самоизоляции.

В более глобальном аспекте, серьезность проблемы заключается еще и в том, что она была замечена *извне* – Тургенев не только пишет свою повесть за границей, но и наблюдает за Россией на расстоянии, констатируя факты, которые жители метрополии с большим трудом замечают и незаметно для себя подчиняются навязанным внутривнутриполитическим „консенсусным“ манипуляциям. Интересно, что Тургенев идет дальше по пути к осознанию своего собственного открытия: он первым формулирует и берется выяснить (в своей одноименной статье 1859 г.) проблему „Гамлет и Дон Кихот“, рассматривая два поведенческих начала не в контексте взаимного отрицания (активность / пассивность), а как естественным образом дополняющие друг друга черты, как динамическую конструкцию, в которой один элемент периодически берет вверх над другим. По мнению автора, русскому человеку в значительной степени ближе и более присущ гамлетизм (философствование, провидение, аналитизм, умозрительная инертность), чем донкихотство (действие), и именно это колебание, эта нерешительность в конечном счете приводит к его „излишности“ / „ненужности“. И снова возвращаясь к Тургеневу, к его известной повести „Ася“ (1858), хочется вспомнить вот что: в своем этюде „Литературный тип слабого человека“ (1858) П. В. Анненков среди прочего обращается к анализу этого произведения и направляет намеченное и отмеченное в тексте явление в поле

социологии, во многом опираясь на Герцена, в статье которого „Лишние люди и желчевики“ (1860) в художественном явлении усматриваются уже идеологические мотивы. Иными словами, ровно за одно десятилетие, отделяющее „дневниковую“ повесть Тургенева от статьи Герцена, понятие приобрело новую семантику и из безобидной (хотя и эффектной) литературной метафоры превратилось в социально-политическую, иногда употребляемую в буквальном смысле. По мнению автора „Кто виноват?“, к „лишним людям“ „принадлежат на первом плане раскольники и декабристы, а потом всем западники и восточники, Онегины и Ленские [...] – все они, как ветхозаветные пророки, были вместе протестом и надеждой“ (Герцен: электронная версия). Тем не менее, мы не должны забывать, что описанная трансформация – достаточно поздний факт: тип „лишнего человека“ появляется уже в 20-е – 30-е годы XIX века, первоначально в сильно индивидуализованном „байроническом“ варианте: это (сверх)человек, романтик, безразличный к своей среде, но осознающий свое превосходство над ней, с „преждевременной старостью души“ (Пушкин), усталый, скептически настроенный и отчаянный. Исторически такой типаж был представлен не только Онегиным, но и следующими за ним Печориным, Бельтовым, Рудиным, Лаврецким... И только в 60-е – 70-е годы данный тип был обоснован как массовый и проявил завидную жизнестойкость вплоть до наступления большевизма, когда растворился в массе пролетаризирующегося-люмпенизирующегося классового общества и исчез с повестки как несостоятельный.

Поскольку, однако, речь идет о явлении, возникшем в русской литературе в ее золотой век, далее в изложении я попробую вписать его в более широкий культурный контекст; иначе говоря, меня интересует вопрос, как реагирует на него драматургия – интересен ли он для перформативного показа и берется ли театр „раструбить“ его / подвергнуть общественному дебат со своей собственной „колокольни“ - сцены. Драматургия – и это

особенно важно! – естественная эстетическая рамка русского фикционального себевыражения в интересующий нас период: XIX век начинается с пьесы (комедии) „Горе от ума“ А. С. Грибоедова (1824) и заканчивается комедией „Вишневый сад“ А. П. Чехова, недвусмысленно демонстрируя не только диалогичность, но и духовную рефлексивность русского человека – признание другого как действительного субъекта, желание делиться чувствами и мыслями и осознавать себя в процессе общения с ним, обсуждать, спорить, убеждать его, овладевать им, подчинять его, помогать ему. Именно драматургия – та модульная структура, которая удерживает русский мир в кажущейся целостности, если вспомнить грустную констатацию Гамлета о „распавшейся связи времен“ и „развалившемся глобусе“-мире в конце его „собственного“ первого действия. В литературном смысле век начинается позже своего хронологического начала (только в 20-е годы) и кончается чуть позже своего формального конца – в 1904, когда в окончательном виде выходит последняя пьеса Чехова и когда через несколько месяцев умирает сам Чехов.

Именно драматургия создает первое значимое каноническое произведение с „лишним“ героем, чьей основной характеристикой, до того, как превратиться в массового (и „бывшего“, по словам Горького) человека, была не только способность бунтовать, не соглашаться, но и *необходимость* активно сопротивляться. Собственно говоря, с момента приезда в дом Фамусова после трехлетнего отсутствия в Москве Чацкий сразу чувствует себя лишним, но долгое время пытается понять, что именно послужило этому причиной, чья в том вина. Словом, герой проявляет неистовую настойчивость остаться в среде, которая почти сразу дает ему понять, что она не считает его своим и не желает его присутствия. И так как в своих действиях он не просто ограничен обстоятельствами, а встречает сопротивление среды (так, в стремлении быть Дон Кихотом, ему по неволе приходится стать Гамлетом), Чацкий пытается

достучаться до окружающих своими вызывающими выступлениями-монологами. Софья, в чей дом „чуть свет“ заходит наш герой, даже перед тем, как заехать к себе, – это его возлюбленная, с которой до отъезда они были помолвлены. Софья все время была в мыслях Чацкого, во имя ее он осуществил своеобразную инициацию – подобно средневековым рыцарям, мужчинам чести, чей идеал женщины – чистота и святость Богоматери. Софья (как ожидается) не Дева Мария, но и не претендует на эту роль. Она выбирает другого (секретаря своего отца Молчалина), и как бы нам ни казалось странным, что она не оценила Чацкого при его очевидных интеллектуальных достоинствах, все же она недвусмысленно защищает свой выбор со всеми возможными последствиями. Еще любопытнее то, что среда (так называемого „фамусовского общества“) проявляет безупречный инстинкт самосохранения по отношению к Чацкому. Не ясно, оценивает она его ум, в какой степени остается ниже его интеллектуального уровня, но определенно чует серьезную опасность проникновения подобной идеологии в свой строго утвержденный консерватизм, и этой среде удастся ловко скомпрометировать приехавшего извне странника типичным „гамлетовским“ ходом: из случайно оброненной Софьей безобидной реплики о его сумасшествии фабрикуется интрига, и эта интрига разрастается до такой степени, что буквально выбрасывает героя из Москвы, тем самым срывая раз и навсегда естественное рецептивное ожидание, что (русская) любовная история закончится хэппи-эндом. Первая интерпретация лишнего человека переворачивает и придает горько-иронический привкус еще одному идиоматичному правилу: у Фамусовых не встречают по одежке, но определенно „провожают“ (отсылают прочь) по уму; это не „горе от ума“, а „горе уму“, которое здесь предупреждено и гарантировано.

По крайней мере еще два десятилетия после „Горя от ума“ драматургия эксплуатирует модель, предложенную Грибоедовым. Первым, кто расширил внутренний

объем понятия „лишнего“ человека, не только интерпретируя его во множественном числе, но обыгрывая представление о живом и неживом (живое как ненужное / неживое как необходимое), был Н. В. Гоголь в своем знаменитом романе-поэме „Мертвые души“ (1842). Этой зловещей метафоре долгое время не найдется центрального места на сцене, хотя это вовсе не означает, что она игнорируется театральной практикой. Гоголь актом „детронирования“ героя-аристократа и введением „маленького человека“ не столько ставит под сомнение традиции прежней русской литературы, сколько предлагает альтернативу, всматриваясь в поведение массы, в ее оценочную и определяющую реакцию.

Но подобной визии предстоит овладеть литературным мышлением не вдруг, а осторожно и постепенно. До этого возникнет по крайней мере еще одна проекция Чацкого в попытке взять реванш над самодостаточным и самодовольным обществом. Речь идет о Глумове – герое-„шуте“ А. Н. Островского из известной комедии „На всякого мудреца довольно простоты“ (1868). Уже самое заглавие почти оксюморонно отсылает нас к „Горю от ума“: в нем фигура „умного“ в его превосходной и законченной функции „мудреца“ метафорически эксплицируется. Одновременно, располагаясь между „мудростью“ и „простотой“, заглавие ситуирует казус „умный дурак“ или „глупый умный“, а это, в свою очередь, воспроизводит образ Дурака из фольклорной сказки, которому всегда удается утвердиться над предварительно известным „умником“. В интертекстуальном плане вся „конспиративная“ идея Глумова – отменить вынужденную пассивность Чацкого, с этой целью он выбирает более прозорливую стратегию: „перехитрить“ среду. Происходя из не очень состоятельного дворянского рода, но чувствуя в себе достаточно интеллектуальных способностей, герой решает воспользоваться своими „данными“, демонстрируя поведение пикаро. Или, выражаясь языком классической драмы, Глумов ставит себя на одну ступень с Чацким в понимании чести и морали, но

осознает их неприменимость и неуместность, поэтому решается на „разумный компромисс“ со своей совестью и подходит к жизни как Хлестаков. Разница одна – если мнимый ревизор Гоголя „случайно“ попадает в известную историю, в которой ориентируется мгновенно и сверхпрагматично, Глумов вполне сознательно изменяет ситуацию в свою пользу.

То, что делает из комедии Островского значимое произведение в контексте интерпретации и раскрытия образа „лишнего человека“, связывает ее непосредственно с повествовательным ходом Тургенева: здесь тоже присутствует *дневник*, который главный герой систематически ведет. Первоначально автор хотел озаглавить свою пьесу „Дневник, или На всякого мудреца довольно простоты“. Возможность обнаружить и огласить публично интимные откровения персонажа выставляет его дураком в собственных глазах – из дневника окружающие понимают, что он думает о них на самом деле, но, узнав его настоящее мнение, они сами осознают себя дураками, которые так долго велись на его инсинуации. „Я“-документ обнаружен и раскрыт, для нас он важен еще и потому, что доказывает сознательную *игру* Глумова, его *спектакль*. Здесь, в отличие от повести Тургенева, дневник представляет собой сборник „режиссерских“ заметок, самоанализ, изъясняющий „подтекст“ представления. Герой успевает побывать „в ролях“ Молчалина, Скалозуба, Загорецкого, а самом конце даже „надевает костюм“ Чацкого. Он так же уезжает вынужденно, уличенный и выгнанный Мамаевым братством. Но в то время как Чацкий огорчен и унижен, для Глумова подобная развязка ожидаема, это всего лишь вопрос времени, поскольку обман забывшихся „умников“ сознателен и хорошо спланирован. Неслучайно одна из его последних реплик, звучащая лейтмотивом в произведении, оспаривает казус „лишний человек“: „Я вам нужен, господа!“ (курсив мой – Л. Д.).

Важный акт власти меняет навсегда унаследованное от XIX века и поддерживаемое до конца 50-х годов ста-



тус-кво и преворачивает радикально общественно-политическую ситуацию. Речь идет о так называемой крестьянской реформе, более известной как отмена крепостного права в России. Это событие становится возможным благодаря подписанию 19 февраля (3 марта) 1861 г. манифеста императором Александром II, после чего его уже именуют „Царем Освободителем“. Это самая крупная социальная реформа, совершившаяся в этом веке, и хотя она была принята неоднозначно – более „против“, чем „за“, факт остается фактом: крепостные получили свое освобождение. Правильно однако пояснить „Рас-крепощение“ – процесс двумерного естества, как показывает реакция преобладающей части крестьян. С одной стороны, манифестом признается их статус полноценных людей, имеющих равные права с остальными. С другой, достигнутый эффект в известной степени противоположен ожидаемому; освобождается критическая человеческая масса, до того момента сдерживаемая владельцами в рамках строгих правил поведения и контроля: крепостные необразованы, неориентированы, глубоко несамостоятельны, политически безграмотны, они не знают, что делать и куда пойти в новой ситуации. Так, большинство из них впадает в болезненную депрессию: „индальгенция“ со свободой 1861 года практически превращает их в ничто, в людей в избытке. Она не интегрирует их, а освобождает накопленную ими энергию, которая в условиях свободы, понимаемой / прочувствованной как незаинтересованность и желание избавиться от них, превращается в негативный поток и жаждет мести (в стране увеличивается криминальный контингент). Словом, начинается внутреннее реструктурирование общества, риск произвола растет, и уже ощущается, что тот момент, когда примитивная масса одержит верх над образованной элитой и сделает попытку силой диктовать условия, не так уж далек.

„Люди в избытке“ в литературном смысле – поздняя ипостась (возрождение) мертвых душ. На этом фоне

драматургия заметит, что при всей пропаганде „демократизации“ со снятием формальных ограничений в социуме сохраняется строгая иерархичность в отношениях владелец-слуга, даже в известном смысле еще более ревностно, чем раньше, так как „бывшему“ крепостному уже не гарантирован кров / приют, наоборот – от него ожидается взять на себя ответственность за свои действия. Так что случаи, в которых крестьянин предпочитал сохранить свое прежнее положение, независимо от возможностей волеизъявления, предоставленных ему официально, были не так уж редки. Можно сказать, что в первое десятилетие после реформы эта огромная социальная проблема не только не была решена, а даже болезненно обострилась. И постепенно начавшееся ее „притупление“ сопровождалось негативами. Но одна из тенденций такова, что в обществе все более категорически утверждалось пессимистическое ощущение ничтожности жизни. Человек в России начинает лишаться смысла и терять свою предопределенность духовного существа. В этом контексте, например, показательна и более поздняя работа „О назначении человека“ (1931) Бердяева, в которой очень остро звучит вопрос о смысле существования.

Как указанные нами процессы отражены драматургией?

Надо сказать, что еще до императорского декрета социальная травестия уже попала в поле зрения театра. Характерная среда, в которой Островский чувствует себя уютнее всего как ее литературный „первооткрыватель“ – сословие купцов и мещан, определяющих новую русскую мораль, серьезно представлена в его драмах и комедиях, но во всей своей глубине и болезненности перемену покажет не он, покажут более поздние драматурги, ознаменовавшие переход между XIX и XX веками, в канун мятежного 1905-ого и в более далекой перспективе – красного переворота 1917-ого. Речь идет о Чехове, Толстом и Горьком. Одно из многих преимуществ драмы в том, что она имманентно обладает

двойной визионерской оптикой: во-первых, как текст и во-вторых, – как спектакль. Более того, она обладает способностью „читать“ мир не семантически (в линейно протекающем сюжете), а семиотически, продуцируя его параллельные реальности и послания. С этой точки зрения, общество в России действительно ассимилирует личность, но она, благодаря памяти и саморефлексии, все еще упорно, насколько это возможно, оберегает и отстаивает свою автономность / аутентичность, чей основной знаковый агент (как это при Чацком) – слово. Точнее, личность в драматургии конца XIX – начала XX века имеет „право“ однократного действия – уйти, исчезнуть, самоустраниться или приспособиться ценной своей ассимиляцией в коллективе. Недостигаемым остается именно ее слово, независимо от того, понимают его или оно оказывается недоступным для среды, в которую попадает. Но так или иначе лишний человек утверждается как *необходимый* (персонаж) единственно в пространстве драмы.

Может показаться странным то, что из троих упомянутых не дуаин Толстой, а именно Чехов, который был на тридцать два года его моложе, впервые демонстрирует литературный тип „беспольного“ слабовольного человека и своей интерпретацией закладывает начало, которое продолжится в творчестве остальных двух писателей. На самом деле, они (Толстой и Горький) пишут свои пьесы – „Живой труп“ (1900) и „На дне“ (1902) соответственно – не просто в ответ на чеховские шедевры „Чайка“, „Дядя Ваня“ и „Три сестры“ (созданными между 1895 и 1900), но с намерением их атаковать, оспорить, перечеркнуть, хотя в конечном счете дополняют их, подтверждая их концептуальные открытия. Но сама перекройка „лишнего человека“ в новых социокультурных условиях берет свое начало от Чеховского „Иванова“ (1887–1889).

Что же меняется? Для ответа на этот вопрос правильнее всего „послушать“ самого драматурга. 30 декабря 1888 г. в пространном письме А. С. Суворину он толкует

замысел своей пьесы так: „Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян. [...] Но едва дожил он до 30–35 лет, как начинает уж чувствовать утомление и скуку. [...] Он ищет причин вне и не находит; начинает искать внутри себя и находит одно только неопределенное чувство вины. [...] Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью. Они теряются, разводят руками, нервничают, жалуются, делают глупости и в конце концов, дав волю своим рыхлым, распущенным нервам, теряют под ногами почву и поступают в разряд „надломленных“ и „непонятых“ (Чехов 1978, 12: 312). В процитированных рассуждениях усматривается нечто особо важное. Определяя себя как интеллигента, Иванов самограничивается, сам себя изолирует от психологии общества, отказывается стать массовым человеком, хотя это дополнительно усиливает его роль гравитационного центра для всех. Но его „лишность“ в какой-то мере результат волевого акта. А поскольку он не вмещается ни в какую конвенцию (тем более при своей снятой ауре разоренного помещика), окружающие его пытаются любой ценой навязать ему поведение согласно воспринятым ими самими социальным стереотипам, точнее, отнестись с пренебрежением к его неординарности/ „шероховатости“. А это, в свою очередь, носитель «обезличивающей» фамилии Иванов предугадывает и сам и принимается неистово искать и обдумывать самый верный выход для себя. Наконец, в этих метаниях приходит к... самоубийству в день своей свадьбы. Здесь угадывается имплицитный диалог с пьесой „Горе от ума“: тогда как у Грибоедова фамусовское общество изолирует Чацкого, предпочитает не замечать его, здесь среда агрессивно пытается подчинить себе чужака, чье мыслящее сознание воспринимает поступки других как намек на ненужность и „невписывание“ его в их среду. Более того – абсурдные

претензии всех к центральному персонажу предпосылает его рефлексию прийти к той критической точке (одновременность прозрения и забвения), в которой ему удастся полностью *объективировать* мир вокруг себя, о-своить его как свой внутренний, интериоризировать его в своем собственном существе и так одним махом (выстрелом) освободиться от него. Однако выстрел прерывает не просто историю: распадается сам мир-глобус. Иванов возможен без других; но другие не возможны без Иванова, потому что, преследуя его, они превратились в бремя, от которого он твердо решил избавиться. В самом конце неминуемо отдается „цитатное“ гамлетовское молчание.

Заданный Чеховым ракурс превращается в симптоматический для дальнейшего осмысления проблемы: русская драматургия неизменно будет показывать момент падения и / или гибель лишнего человека. И будет подготавливать его саморазрушение, как неизбежность. Разумеется, с соответствующими разновидностями. Но имманентным „узлом“, вокруг которого запутывается и разворачивается кризис идентичности у потерпевшего персонажа, является факт, что пренебрежение им, игнорирование, отвержение со стороны другого / других представляет собой проблему для самого (его) существования. Именно в этот момент в художественные дебаты включается Толстой. 27 января 1900 г., через три дня после своего пребывания в Москве, в театре, он пишет в своем дневнике: *„Ездил смотреть „Дядю Ваню“ и возмущился. Захотел написать драму „Труп“, набросал конспект“* (Толстой 1954, 54: 10). Это предложение хорошо известно, и чаще всего его толкуют как позицию, с которой автор подходит к новой пьесе. Будет поспешным, однако, заключить, что „Живой труп“ – единственно ответ „Дяде Ване“; на самом деле, в своем желании опровергнуть пьесу Чехова Толстой интегрирует мотивы и из трех объемных драм, написанных им раньше: из „Иванова“, „Чайки“ и „Дяди Вани“; в более поздних редакциях „Трупа“ уже заметны и интертекстуальные переплете-

ния с пьесой „Три сестры“. Точнее, кажущееся раздражение обнаруживает попадание графа под сильный, по его собственному выражению, „гипноз“ чеховского драматического опуса.

В сущности, что интересует автора „Войны и мира“ в рассматриваемом социальном типе он дает себе отчет о сложном и не особенно приятном, но непредотвратимом процессе: в архетипном конфликте „личность – общество“, „интеллигент – профанная масса“, в котором поднявшейся высоко индивидуальности лишь на короткое время и только до известной степени удастся противостоять среде. Пока казус интерпретируется, главным образом, в прозе, проблема остается более абстрактной и теоретической – Лермонтов, например, не знает, что Печорин „лишний“; едва когда за нее принимается драматургия, он становится очевидным, динамизируется и перерождается. Толстой констатирует с грустью, что, хотя и сохраняет гибкость ума, русский интеллигент прочно снижает свой социальный статус, опускается и переходит к категории впавшего в немилость, оборванца, подонка общества. По его мнению, „изображение интеллигенции, ее внутренних переживаний, страданий, неудовлетворенности – неблагоприятная тема для драмы“ (Лакшин 1963: 183). Но до того как Горький сделает очевидным этот факт (проиллюстрирует его) в „На дне“, в „Живом трупе“, мы встречаемся с нигилировавшим самого себя дворянином, о ком вообще нельзя сказать, что он интеллигент.

И все же почему „Дядя Ваня“ перешагивает через порог терпимости графа? Один из возможных ответов, как мне кажется, заложен в типологии сюжетных ядер. Как свидетельствует В. И. Немирович-Данченко, по окончании спектакля высочайший зритель из Ясной Поляны делает следующее импровизированное высказывание: „Что ему еще нужно [Астрову]. Тепло, играет гитара, славно трещит сверчок. А он сначала хотел взять чужую жену, теперь о чем-то мечтает...“. И – прибавляет Немирович – неодобрительно кивал головой“ (Неми-

рович-Данченко 1936: 357–358). Как бы он ни был недоволен однако, в „Живом трупѣ“, как ответная реакция на увиденное, он сам „сделал ставку“ на тот же самый концепт, но каким-то образом перевернутый: чтобы сделать возможным замужество его супруги Лизы с действительным избранником Виктором Карениным, Федор Протасов решает покончить с жизнью, но так на это и не решается, посему покидает свой аристократический дом, уходит к цыганам и живет там с певицей Машей. Лиза, думая, что Федя мертв, выходит замуж за Виктора, но когда выясняется, что ее супруг жив, она обвиняется в двоеженстве и предстает перед судом. Пытаясь оправдать содеянное незнанием, Протасов приходит в суд, чтобы дать показания и чтобы не помешать ее счастью с Карениным (альтернатива: или она должна отказаться от своего второго мужа, или будет сослана в Сибирь), и стреляет в себя. „Хотение чужой жены“ и здесь является очень сильным сюжетопределяющим мотивом; необычайно само это добровольное отступление и самоизоляция героя – предпочитая, чтобы его считали мертвым, он потерял свою личность, превратившись в ничто, канул в небытие. Именно в этом состоит инверсия: Войницкий и Соня, оказываясь ненужными в жизни любимых ими людей, в финале делают мучительные усилия начать снова, считая, что так должно быть; в отличие от них Федор не видит смысла жить. Парадокс у Толстого состоит в том, что, продумывая драму в перспективе религиозного опыта и занимая конкретную историю из настоящего случая, его трактовка – ясная и психологически выдержанная – на самом деле, житейски неестественна и художественно вызывающая сомнения; наоборот, целиком придуманный Чеховым казус „Дядя Ваня“ (даже если он и имплицитно какие-то действительно случившиеся события, они подвержены изменениям до неузнаваемости) – захватывающий и убедительный. Захватывающий и убедительный и „Иванов“, с которым „Живой труп“ тоже видимо корреспондирует. Более ценен в

пьесе Толстого абсолютно неожиданный ракурс в отношении „лишнего человека“ (все еще в единственном числе). Разумеется, верный своей природе (и своему классу), яснополянский гуру выскажется последним, и вклад его в тему не останется только литературным, но к этому вернусь снова.

В самом конце XIX века на русскую драматическую сцену „заглядывает“ случайный „прохожий“, которого она до такой степени очаровывает, что он решает задержаться на этой сцене как можно дольше, да и то в компании двух своих старших современников, под сильным впечатлением их достижений и подходов. Речь, конечно, идет о Горьком. Он не интеллектуал, как Чехов, и не дворянин, как Толстой; он происходит из нижегородских низов, долго наблюдает за ними и учится у них, пока наконец в 1902 г. не включается в интенсивные дебаты, в которых выступает с позицией, сформулированной в пьесе „На дне“. К его собственному удивлению, пьеса получает всеобщее одобрение, почти восторг, что, конечно, ободряет его неимоверно. На ее премьере 18 декабря того же года в Московском художественном театре публика вызывает автора на бис 15 раз; в прессе мелькают статьи с характеристиками: „настоящая литературная революция“, „апофеоз нового слова и новой литературной мысли“; режиссер Л. А. Сулержицкий ликует: „Ничего подобного еще театр не видел. Ново, сильно, смело, краска яркая, горячая, талант, что называется, брызжет из каждой строчки“ (Горький 1970, 7: 613–614). На этом фоне те единственные, от которых Горький не получает восхищения, это... те самые Чехов и Толстой. Первый более чем сдержан. 29 июля он пишет Горькому: „[...] пьесу Вашу я прочел. Она нова и несомненно хороша. [...] Настроение мрачное, тяжелое, публика с непривычки будет уходить из театра, и Вы во всяком случае можете проститься с репутацией оптимиста. [...] Из IV акта Вы увели самых интересных действующих лиц (кроме актера), и смотрите теперь, чтобы чего-нибудь не вышло от этого. [...] Смерть актера ужас-



на; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон – это тоже недостаточно ясно“ (Чехов. Письма. Электронная версия). Второй, как всегда, прям и язвителен. В поздних своих заметках о нем Горький воссоздает следующий разговор:

„Прочитал ему сцены из пьесы „На дне“; он выслушал внимательно, потом спросил:

– Зачем вы пишете это?

Я объяснил как умел.

[...]

– Старик у вас – несимпатичный, в доброту его – не веришь. Актер – ничего, хорош. [...] Пьесы писать трудно. Проститутка тоже удалась, такие должны быть. Вы видели таких?

– Видел.

– Да, это заметно. Правда дасть себе знать везде. Вы очень много говорите о себе, потому – у вас нет характеров и все люди – на одно лицо. Женщин вы, должно быть, не понимаете, они у вас не удаются, ни одна. Не помнишь их...“ (Горький. „Лев Толстой“. Электронная версия).

Независимо от скептицизма Толстого, этим текстом Горький определенно представляет новый ракурс проблемы „лишних людей“. Вернемся на секунду к цитированным уже в самом начале эпиграфам. Если двигаться от „Иванова“ к „На дне“, мы заметим, как всего лишь за приблизительно пятнадцать лет „излишность“ продвигается от индивида к человечеству, охватывая все более крупные массы людей. У среды всегда наготове капканы, в которые неизменно попадают все, кто отличается от массы или ее превосходит.

Хотя заглавие горьковской пьесы создает аллюзию на „вертикальность“, действие размещено вширь и вглубь – направления, симулирующие тупик, но бездонные в психоэмоциональном аспекте. Подобная трехмерность демонстрирует возможности театра – как в намерении, а и в своей необходимости быть новым, он совмещает

занятые элементы уже существующих образцов и обращается к интертекстуальным реминисценциям. Сам автор в письме к издателю Константину Пятницкому от августа 1902 делится: „В пьесе много лишних людей“ (Горький 1970, 7: 605), имея в виду именно социальный тип. Но не только – в этой пьесе впервые показано роение („размножение“) никому не нужных, превращение их в презренную, низостную толпу, „популяцию“ ничтожеств, коммуны. Хаотический притон „бывших людей“ однако формирует особый „социум“, подчиненный анти-правилам порядка и взаимности / сопричастности. В сущности, подобную драматургическую ситуацию первым задает Чехов, и то еще до „Иванова“ – в одноактном этюде „На большой дороге“ (1885), но Горький – тот, кто открывает ее заново и воскрешает ее сообразно с изменившимся политическим контекстом.

С „поднятием занавеса“ мы попадаем в место, официально обозначенное как притон, совмещающее функции пансиона, постоянного двора, сиротского дома, лазарета; иначе говоря, прежнее дворянское имение, в котором чаще всего разворачивается действие в русской драматургии (не важно, столичное или провинциальное), исчезает, а если и существует где-то в первообразе, перед нами открывается его метафорическая, обратная сторона – помещение для прислуги. Там собралось все общество, уже освобожденное от формальной иерархии; иерархия сохранена лишь как номинация, но лишена сути, десемантизирована. Так, в одном месте собраны барон, актер, проститутка, вор, слесарь, шапочник, продавщица пельменей, сапожник, два грузчика, скиталец; содержатель и его жена, да еще бог знает кто. Общее ощущение от диалога и хода мыслей каждого в отдельности, подсказывает нам, что жизнь – это нечто, что просто надо перетерпеть. А что касается самой известной и памятной фразы пьесы – реплики Сатина в IV акте: „Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век!“, среди сотен разнообразных и часто противоречащих толкований в контексте моих рассу-ж-

дений о лишних людях я бы осмелился предложить еще одно: можно допустить, что имплицитная философия в „На дне“ основывается на монологе Гамлета о человеке, „венце всего живущего“, который, увы, не радует его. Подобный тезис в унисон с органическим (и „унаследованным“) гамлетизмом русской драматургии как раз и переосмысляет шекспировский концепт в условиях все более обезличенной массы. Словно жизнь всех в притоне закончилась, они – постчеловеки – уже в преддверии Ада и ждут своего приговора. Появление старика Луки практически является inferнальным пришествием лже-мессии (Лукавого), который наряду с Сатиным (отсылка к „сатане“) вносит среди обреченных успокаивающее и соблазняющее лжеслово. Странное его исчезновение еще до конца третьего действия в суматохе по поводу убийства содержателя ночлежки Костылева подсказывает возможное его скрытое участие в преступном деянии. Только тогда, когда герои задумываются над его отсутствием, все понимают, что пока Лука был среди них, он размахивал у них под носом моралью, как кукишем, и что он очередной человек, воспользовавшийся их наивностью и растерянностью. Но то, что в действительности мешает злоупотреблять с пьесой „На дне“ в период тоталитаризма – как в России, так и в Болгарии – это факт, что пьеса показывает не „голодных и рабов“, а просто отчаявшихся дегенератов всех общественных категорий, потерявших раз и навсегда возможность повторного очеловечивания.

С появлением горьковского текста и триумфальной его постановки во МХАТ-е проблема „лишних людей“ как будто достигает своей кульминации, и в дальнейшем вряд ли можно было ожидать чего-нибудь нового на эту тему... пока в очередной – и, увы, в последний раз – снова не вмешался Чехов. „Вишневый сад“ – пьеса, которая подводит своеобразный итог формально закончившемуся столетию и с небольшой, но все же достаточной дистанции, осматривает явление, пытаясь предначертать его будущее. Среди действующих лиц не

только разорившиеся, потерпевшие крушение в личной жизни и оказавшиеся в психическом коллапсе люди – это мы видели и в прежних произведениях драматурга. Интересных, особенных действующих лиц здесь двое: очерчивающийся новый владелец имения с принадлежащим к нему садом, купец Ермолай Лопухин, и престарелый лакей Фирс, бывший крепостной, оставшийся после реформы Александра II добровольно на службе у своих хозяев. Логика драматического действия, как она построена автором, параллельна тому, что происходит в „Горе от ума“. По примеру высокого героя, который, почувствовав себя ненужным и нежеланным у Фамусовых, уезжает, здесь уходит в забытье высшее общество, лишенное собственной своей среды и выгнанное последовательной тактикой сына его недавних слуг. Если взглянуть на сюжет сквозь призму прокомментированного социального явления, среди прочего можно заметить интересные и провокационные детали. Чехов предсказывает конец не только конкретным героям, но и всему сословию обедневшей аристократии, для которой вряд ли уже найдется место на их родине. Ею все более очевидно овладевают бывшие зависимые, неотесанные, но имеющие большинство и силу „новые русские“, чьи идеалы не вмещаются ни в одной культурной парадигме.

Ненужность общества подсказана очень ярко еще в „На всякого мудреца довольно простоты“, но в пьесе „Вишневый сад“ достигнута возможная граница нетерпимости между отдельными группами, позже названными „классами“. Лопухин более грубый и неуклюжий, чем Глумов, он не такой изысканный, в значительной степени более пассивный. Когда он выигрывает на аукционе сад, никто не встречает его аплодисментами, никто не считает его серьезным владельцем участка, все просто уезжают, ограждая себя от его брутального мещанского поведения. Чужда и неприемлема для них новая философия и организация жизни в России. То, что должно было бы превратиться в событие (покупка

участка подготавливалась долгое время и представляет собой ожидаемый реванш по отношению к собственникам бывшего зависимого) – скомпрометировано в своей сущности. Они, владельцы, не делали ничего вне рамок закона и порядка. В своем бессилии, однако, Лопехин остро нуждается в образе „врага“ и это активизирует его неимоверно, хотя победа его – самоцель: дорогой, но ничего не стоящий в человеческом плане проект. Врага в лице профессора Серебрякова придумывает самому себе и Войничский, независимо от того, что его настоящий противник – его собственное малодушие. У Протасова и Фирса нет врагов. Фирс – отрицание Лопехина.

На протяжении всего золотого века русская драматургия сохраняет высокое пространство аристократического духа. Даже в „На дне“, где все вроде бы равны в своей нищете и превратились в подонков общества, заметно сохранившееся в большинстве их внутреннее самоуважение, которое в какой-то момент выводит на поверхность фразу: „Че-ло-век – это звучит гордо!“. Если в „Горе от ума“, „Евгении Онегине“ или „Герое нашего времени“ „лишний“ превосходит остальных, в конце века превосходящий будет замечен среди отвергнутых людей, резко поменявших свой образ жизни. Актер в „На дне“ начинает забывать тексты, которые произносил с успехом, то есть то, что поддерживает его в его сознании как привилегированного / избранного. На пути от „Горя от ума“ к „На дне“ метафора все больше воспринимается буквально, и фраза становится семантически равной самой себе.

Но это явление еще раз заставит вспомнить, что оно все еще живо. Его литературным началом считается дневник тургеневского Чулкатурина, делящийся в своем интимном уединении собственной „излишностью“ в среде, которую обитает. Из-за резонерских интенций подобный прием часто обвиняли в искусственности, преднамеренности и творческом бессилии (по поводу его использования в „На всякого мудреца...“ Островский

тоже подвергается серьезной критике). Но его огромное значение в качестве „предисловия“ к действию (своеобразный „гамлетовский“ монолог пишущего перед тем как преобразится в „Дон Кихота“) доказывает не кто иной, как сам Лев Толстой. Его склонность к самостановлению, к записи свои сокровенные размышлений и оценок, приводит его к чему-то более глубокому и невмещающемуся в ограниченный капацитет конвенционального человеческого мышления. В конце своей жизни гений делает величественный – нелитературный, но сильно аллюзивный жест, доказывающий еще и его уровень: осознав себя ненужным и выполнившим свою миссию, он покидает свое собственное имение в Ясной Поляне, странным образом повторяя (воспроизводя) ход Чацкого, с той разницей, что за пределами имения ждет его не карета, а поезд. Именно так ставится точка в развитии данной темы. В лице Толстого Россия теряет последний всемирно признанный моральный авторитет, он становится „лишним“. После него „пещерные“ люди быстро выползут из своих берлог на дне и овладеют страной, надолго (пред)определяя ее облик. Их предводителем, хорошо это или плохо, во многих отношениях будет Горький.

На этом фоне все, что хочется добавить, кажется лишним.

## Литература

ГЕРЦЕН, А. И. Лишние люди и желчевики. В: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/kolokol-1857-1860/article-230.htm> (Дата доступа: 10 сентября 2020.)

ГОРЬКИЙ, М. Пьесы, драматические наброски 1897–1906. *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах.* Т. 7. Москва: Наука, 1970.

ГОРЬКИЙ, М. Лев Толстой. В: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/trk/trk-4462.htm?cmd=p> (Дата доступа: 10 сентября 2020.)

ЛАКШИН, В. Я. *Лев Толстой и А. Чехов*. Москва: Советский писатель, 1963.

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. И. *Из прошлого*. Москва–Ленинград: Academia, 1936.

ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Живой труп*. В: [http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_11/01text/0272.htm](http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0272.htm) (Дата доступа: 10 сентября 2020.)

ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Полное собрание сочинения* в 90 томах. Том 54. Москва: Художественная литература, 1954.

ЧЕХОВ, А. П. Дневники, записные книжки, отдельные записки 1900–1903. *Полное собрание сочинений и писем: В 30т.* Т. 12. Пьесы. 1889–1891. Москва: Наука, 1978.

ЧЕХОВ, А. П. *Письма*. В: <http://chegov.niv.ru/chegov/letters/1902-1903/letter-3797.htm> (Дата доступа: 10 сентября 2020.)

Recebido em: 09/04/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020

tradução



# Apologia de um louco<sup>1</sup>

Piotr Iákovlevitch Tchaadáiev  
Théo Amon\*

## Introdução

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras – Estudos de Literatura (2019), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Tradutor independente de inglês, alemão, francês e espanhol. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); <https://orcid.org/0000-0002-0348-3234>; [theoamon@gmail.com](mailto:theoamon@gmail.com)

O texto a seguir trata-se de uma tradução integral de *Apologie d'un fou* (1836/7), que Piotr Tchaadaiév (1794–1856) redigiu após ter sido declarado oficialmente insano como represália à sua *Primeira carta filosófica* (1829). Nesta, de inspiração idealista e foco religioso, o autor defende a ideia de que a Rússia não tinha ainda uma história civilizacional própria, vivendo de importações precárias que não decorriam de um progresso moral e intelectual orgânico. Em tom fatalista, Tchaadaiév constatava que, prensada entre Europa e Ásia, a Rússia nada aprendera com o tempo. Ela seria uma nulidade cultural, retrógrada, em trágica solidão histórica. Sem um passado integrado à cristandade católica e ao desenvolvimento filosófico-político da Europa, a Rússia ainda estava de fora da cultura

---

1 Fonte: *Œuvres choisies de Pierre Tchadaïef, publiées pour la première fois par le P. Gagarin de la compagnie de Jésus*, Paris-Leipzig, Librairie A. Franck, 1862. Transcrição digital disponibilizada online pela *Bibliothèque russe et slave* em 25 de abril 2019 (<https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tchaadaiev - Apologie d un fou.pdf>).

moderna do Ocidente. Inicialmente um manuscrito (em francês) com bastante circulação, esse texto acabou sendo publicado (1836), em tradução russa, no periódico *O telescópio*. O escândalo foi tamanho que a revista foi extinta, o editor, exilado, e o censor responsável, destituído. Tchaadaiév foi detido como louco, proibido de publicar, e por um mês foi obrigado a receber periodicamente a visita de um policial e um alienista para atestar que continuava insano e deveria seguir em prisão domiciliar. A *Apologia de um louco*, escrita também em francês, aparentemente se tornaria um pequeno tratado de filosofia da história aplicada ao caso russo, no qual o autor retificaria posições extremas da *Carta filosófica*, mas também defenderia o fundamento do seu raciocínio e o desenvolveria em novas direções. Porém, a obra não evoluiu além do fragmento que aqui traduzimos, publicado postumamente em 1862. É um dos documentos fundamentais da futura polêmica entre eslavistas e ocidentalistas, que alternadamente reclamariam para si o impulso dado por Tchaadaiév.

“Oh, meus irmãos! Eu disse  
A mais amarga verdade, mas sem amargor.”

Coleridge

## I

*A caridade*, diz São Paulo, *tudo desculpa, tudo crê, tudo suporta*: assim, desculpemos, creiamos, suportemos tudo, sejamos caridosos. Mas, primeiro, a catástrofe que acaba de mutilar a nossa existência intelectual de maneira tão estranha, jogando ao vento o labor de toda uma vida, no fundo nada mais é que o resultado do grito sinistro lançado por uma certa extensão da sociedade quando da aparição do nosso artigo, essa página pungente, se preferirdes, mas que certamente merecia qualquer outra coisa que não os clamores com que foi saudada.

O governo, no fim das contas, fez apenas o seu dever; pode-se mesmo dizer que os rigores exercidos contra nós neste momento nada têm de exorbitante, pois é certo que estão longe de ter superado o que um numeroso público esperava. O que quereis que faça um governo bem-intencionado além de se conformar ao que ele acreditar ser, em boa-fé, a expectativa séria do país? Quanto aos clamores públicos, são algo bem diverso. Há diversas maneiras de amar a sua pátria: o samoiedo, por exemplo, que ama as neves natais que o deixaram míope, a tenda enfumaçada onde ele passa enrodilhado a metade dos seus dias, a gordura rançosa das suas renas que o cerca de uma atmosfera nauseabunda, certamente não ama o seu país do mesmo modo que o cidadão inglês, orgulhoso das instituições e da alta civilização da sua ilha gloriosa; e sem dúvida seria vexatório para nós se ainda prezássemos à moda dos samoiedos os lugares que nos viram nascer. O amor à pátria é uma coisa belíssima, mas existe coisa melhor: o amor à verdade. O amor à pátria faz os heróis; o amor à verdade, os sábios, os benfeitores da humanidade. É o amor à pátria que divide os povos, que nutre os ódios nacionais, que às vezes cobre a terra de luto; é o amor à verdade que propaga as luzes, que cria as alegrias do espírito, que aproxima os homens da Divindade. Não é pelo caminho da pátria, mas pelo caminho da verdade que se sobe ao céu. É verdade que nós, russos, sempre nos preocupamos mediocrementemente com o que é verdadeiro ou falso. Portanto, não se deve guardar nenhuma mágoa do país se ele é vivamente abalado por uma apóstrofe, das menos virulentas, dirigida às suas debilidades. Eu tampouco guardo rancor, garanto-vos, do caro público que por tanto tempo vestiu peles de cordeiro comigo; é com sangue frio, sem qualquer irritação, que tento fazer o balanço da minha estranha situação. Não é necessário, pergunto-vos, que eu busque descobrir, se puder, em que pé está junto aos seus semelhantes, junto aos seus concidadãos, junto ao seu Deus, o homem condenado à demência por uma sentença da justiça suprema do país?

Eu nunca disputei as ovações populares, nem procurei os favores da multidão; sempre pensei que o gênero humano só devia caminhar seguindo seus chefes naturais, os ungidos pelo

Senhor; que ele só saberia avançar nos caminhos do seu verdadeiro progresso guiado pelos que, de uma maneira ou outra, receberam diretamente do céu a missão e o poder de conduzi-lo; que a razão geral não era a razão absoluta, como acreditava um grande escritor do nosso tempo; que os instintos das maiorias eram infinitamente mais apaixonados, estreitos e egoístas que os do homem isolado; que aquilo que se chama de bom senso do povo não era nem de perto o bom senso; que a verdade não emanava da turba; que ela não poderia ser representada por um número; enfim, que a inteligência humana nunca se manifesta em toda a sua potência, em todo o seu esplendor, senão no espírito solitário, centro e sol da sua esfera. Como então aconteceu que eu, um belo dia, me tenha encontrado face a um público em cólera, um público cujo sufrágio eu jamais ambicionara, cujos afagos jamais me alegraram, cujas troças jamais me atingiram? Como aconteceu que uma ideia que não era dirigida ao meu século, que, sem querer mexer com os homens do nosso tempo, eu legara do mais profundo das minhas convicções às gerações por vir, às gerações mais bem informadas, e com esse caráter de publicidade íntima que ela já adquirira muito tempo antes, como aconteceu que essa ideia tenha rompido seus entraves, escapado da sua clausura, precipitado-se para a rua, investindo no meio da multidão estupefata? É isso o que eu não saberia dizer. Porém, eis o que eu posso afirmar com perfeita segurança.

Faz trezentos anos que a Rússia aspira a se confundir com o ocidente da Europa, extraíndo de lá todas as suas ideias mais sérias, todos os seus ensinamentos mais fecundos, todas as suas alegrias mais vivas. Há mais de um século para cá, ela faz mais que isso. O maior dos nossos reis, aquele que, diz-se, iniciou uma nova era para nós, a quem, diz-se, devemos a nossa grandeza, nossa glória e todos os bens que possuímos hoje, abjurou (isso faz cento e cinquenta anos) da velha Rússia na frente do mundo inteiro. Com seu sopro poderoso, ele varreu todas as nossas instituições; cavou um abismo entre o nosso passado e o nosso presente, jogando nele todas as nossas tradições confundidas. Foi ele mesmo aos países do Ocidente para se apequenar, voltando maior para nós; prosternou-se

diante do Ocidente, reerguendo-se nosso mestre e legislador. Introduziu no nosso idioma os idiomas do Ocidente; sua nova capital, chamou-a com um nome do Ocidente; seu título hereditário, rejeitou-o e tomou um título do Ocidente; por fim, quase renunciou ao seu próprio nome, e mais de uma vez assinou seus decretos soberanos com um nome do Ocidente. Desde essa época, com os olhares constantemente voltados aos países do Ocidente, nada mais fizemos, por assim dizer, que aspirar as emanações que nos chegavam de lá e delas nos alimentar. Nossos príncipes, cumpre dizer, que quase sempre nos levaram pela mão, que quase sempre rebocaram o país, sem que este respondesse por nada, eles mesmos nos impuseram os costumes, a linguagem, a indumentária do Ocidente. Nós aprendemos a soletrar os nomes das coisas com os livros do Ocidente. Nossa própria história foi um dos países do Ocidente que nos ensinou; nós traduzimos a literatura inteira do Ocidente, decoramo-la, apropriamo-nos dos seus farrapos; e, finalmente, ficamos contentes em nos parecermos com o Ocidente, e exultantes quando ele houve por bem nos contar entre os seus.

Foi bela, convenhamos, essa criação de Pedro, o Grande, essa ideia poderosa que se apoderou de nós e nos lançou no caminho que percorreríamos com tanto brilho; foi profunda essa palavra que nos disse: "Vede aquela civilização, fruto de tantos trabalhos, essas ciências, essas artes que custaram tantos suores a tantas gerações! Tudo isso é vosso contanto que vos despojeis das vossas superstições, repudieis vossos preconceitos, não sejais zelosos do vosso passado bárbaro, não vos jacteis dos vossos séculos de ignorância, não tenhais outra ambição que vos apropriardes das obras de todos os povos, das riquezas adquiridas pelo espírito humano em todas as latitudes do globo". E não era apenas pela sua nação que o grande homem trabalhava. Esses homens da Providência são sempre enviados para a humanidade inteira. Inicialmente, um povo os reclama, depois eles se absorvem no gênero humano, como esses grandes rios que começam fertilizando vastas regiões para depois confiar o tributo das suas águas ao Oceano. O espetáculo que se ofereceu ao universo quando, deixando

a majestade real e seu país, ele foi se esconder nas últimas fileiras dos povos civilizados, o que foi isso senão um novo esforço do gênio humano, de sair do recinto estreito da pátria para se instalar na grande esfera da humanidade? Essa foi a lição que nos cabia acolher: com efeito, aproveitamo-la, e até o dia de hoje vimos caminhando na via que o grande imperador nos traçou. Nosso imenso desenvolvimento é apenas o cumprimento desse soberbo programa. Nenhum outro povo foi menos enfatulado de si mesmo que o povo russo tal como Pedro, o Grande, o moldou, e nenhum outro povo obteve sucessos mais gloriosos na trilha do progresso. A alta inteligência desse homem extraordinário intuía perfeitamente qual deveria ser o nosso ponto de partida no caminho da civilização e do movimento intelectual do mundo. Ele viu que, como o dado histórico nos faltava praticamente por completo, não conseguiríamos assentar o nosso futuro sobre essa base impotente; entendeu muito bem que, situados em frente à velha civilização da Europa, última expressão de todas as civilizações anteriores, nada tínhamos que nos enfiar na nossa história, arrastar-nos, como os povos do Ocidente, através do caos dos preconceitos nacionais, nas sendas estreitas das ideias locais, nos carris enferrujados da tradição vernacular; que precisávamos empolgar, com um elã espontâneo das nossas forças internas, com um esforço enérgico da consciência nacional, os destinos que nos estavam reservados. Assim, ele nos livrou de todos esses antecedentes que atulham as sociedades históricas e entram sua marcha; abriu a nossa inteligência a todas as grandes e belas ideias que existem entre os homens; entregou-nos o Ocidente inteiro, tal como os séculos o haviam feito, e deu-nos como história toda a sua história, como futuro todo o seu futuro.

Crede que, se houvesse encontrado no meio da sua nação uma história rica e fecunda, tradições vivas, instituições profundamente arraigadas, ele não teria hesitado em lançá-la num novo molde? Crede que, na presença de uma nacionalidade fortemente desenhada, fortemente pronunciada, seu instinto de espírito fundador não o teria levado, pelo contrário, a requisitar dessa própria nacionalidade os instrumentos

necessários para a regeneração do seu país? E o país, por sua vez, teria suportado nesse caso que lhe arrancassem o seu passado, que praticamente lhe impusessem o da Europa? Mas não foi o que aconteceu. Pedro, o Grande, encontrou em casa apenas papel em branco, e com sua forte mão traçou estas palavras, *Europa* e *Ocidente*: daí em diante, fomos Europa e Ocidente. Não nos enganemos: quaisquer que tenham sido o gênio desse homem e a enorme energia da sua vontade, sua obra só era possível no seio de uma nação cujos antecedentes não lhe ordenavam imperiosamente a marcha que ela tinha de seguir, cujas tradições não tinham o poder de lhe criar um futuro, cujas lembranças podiam ser impunemente apagadas por um legislador audacioso. Se fomos tão dóceis à voz do príncipe que nos convidava a uma vida nova, é porque aparentemente não tínhamos nada na nossa existência anterior que pudesse legitimar a resistência. O traço mais profundo da nossa fisionomia histórica é a ausência de espontaneidade no nosso desenvolvimento social. Olhai bem e vereis que todo fato importante da nossa história é um fato imposto; cada ideia nova, quase sempre uma ideia importada. Mas não há nada nesse ponto de vista que deva escandalizar o sentimento nacional; se ele é verdadeiro, é mister aceitá-lo, e isso é tudo. Assim como há grandes personagens históricos, há grandes nações que não se poderia explicar pelas leis normais da nossa razão, mas que a lógica suprema da Providência decreta em seu mistério; é a nossa situação; mas, uma vez mais, a honra nacional nada tem que ver com tudo isso. A história de um povo não é apenas uma sequência de fatos que se sucedem — é também uma série de ideias que se encadeiam. É preciso que o fato se traduza em uma ideia; é preciso que um pensamento, um princípio, circule através dos acontecimentos e tenda a se realizar. Assim o fato não se perde, ele sulca as inteligências, fica gravado nos corações, e nenhuma força no mundo pode expulsá-lo deles. Essa história, não é o historiador que a faz — é a força das coisas. Um dia, vem o historiador, encontra-a pronta e a conta; mas vindo ele ou não, nem por isso ela deixa de existir, e cada membro da família histórica, por mais obscuro que seja, por mais ínfimo que seja, carrega-a no fundo do

seu ser. Essa é precisamente a história que nós não temos. É preciso aprender a viver sem ela, e não apedrejar os que foram os primeiros a se aperceber disso.

Os nossos eslavônicos fanáticos podem muito bem, em suas diversas escavações, exumar de tempos em tempo objetos de curiosidade para os nossos museus e bibliotecas; porém, creio ser lícito duvidar que eles algum dia logrem tirar do nosso solo histórico algo que preencha o vazio das nossas almas, algo que condense a vagueza dos nossos espíritos. Vede a Europa da Idade Média: nenhum evento que não seja, em algum modo, de uma necessidade absoluta, que não tenha deixado traços profundos no coração da humanidade. E por que isso? É que lá, atrás de cada evento encontra-se uma ideia; a história da Idade Média é a história do pensamento dos tempos modernos, buscando encarnar-se na arte, na ciência, na vida do homem, na sociedade. Da mesma forma, quantos sulcos essa história cavou nas inteligências, como ela lavrou o terreno no qual se agita o espírito do homem! Estou ciente de que nem todas as histórias têm a marcha rigorosa, a marcha lógica dessa época prodigiosa, no seio da qual elaborou-se a sociedade cristã sob o império de um princípio supremo; mas não é menos verdade que é esse o verdadeiro caráter do desenvolvimento histórico, seja de um povo, seja de uma família de povos, e que as nações desprovidas de um passado assim constituído devem se resignar a procurar alhures (e não na sua história ou memória) os elementos do seu progresso ulterior. A vida dos povos se comporta mais ou menos como a dos indivíduos. Todos os homens viveram, mas só o homem de gênio ou o homem situado em certas condições peculiares tem uma verdadeira história. Se um povo, por exemplo, por um concurso de circunstâncias que ele não criou, pelo efeito de uma posição geográfica que ele não escolheu, espalhar-se sobre um território de imensa extensão sem ter a consciência do que está fazendo, e acabar sendo um povo poderoso, isso será certamente um fenômeno surpreendente, e pode-se admirá-lo quanto quiser; mas o que quereis que a história diga dele? No fundo, nada mais é que um fato puramente material, um fato, por assim dizer, geográfico, de enormes proporções, sem dúvida, mas nada além disso. A



história o coletará, o registrará nos seus fastos, depois se fechará sobre ele e tudo estará dito. A verdadeira história desse povo só começará no dia em que ele agarrar a ideia que lhe foi confiada, que ele é chamado a realizar, e quando se puser a persegui-la com esse instinto perseverante, embora oculto, que conduz os povos aos seus destinos. É esse o momento que eu evoco em prol do meu país, com todas as forças do meu coração; é essa a tarefa que eu gostaria de ver-vos empreender, vós, meus caros amigos e concidadãos, que viveis em um século altamente instruído e que acabais de me mostrar tão bem como estais vivamente inflamados do santo amor pela pátria.

O mundo foi sempre, em todas as épocas, dividido em duas partes, Oriente e Ocidente. Essa não é somente uma divisão geográfica: é também uma ordem de coisas resultante da própria natureza do ser inteligente, são dois princípios que respondem às duas forças dinâmicas da natureza, duas ideias que cingem toda a economia do gênero humano. Foi concentrando-se, recolhendo-se, fechando-se sobre si mesmo que o espírito humano se construiu em Oriente; foi estendendo-se para fora, irradiando-se em todos os sentidos, lutando contra todos os obstáculos, que ele se desenvolveu em Ocidente. A sociedade se constituiu naturalmente sobre esses dados primitivos. No Oriente, o pensamento retirado em si mesmo, refugiado no repouso, escondido no deserto, deixou o poder social como mestre de todos os bens da terra; no Ocidente, a ideia que se projeta em toda parte, que abraça todas as necessidades do homem, que aspira a todas as venturas, fundou o poder sobre o princípio do direito; entretanto, tanto numa quanto na outra dessas esferas, a vida foi forte e fecunda; tanto numa quanto na outra, as altas inspirações, os pensamentos profundos, as criações sublimes não faltaram à inteligência humana. O Oriente veio primeiro e derramou na terra ondas de luz vindas do seio da sua meditação solitária; depois veio o Ocidente, que, com sua imensa atividade, sua palavra viva, sua análise todo-poderosa, tomou conta dos trabalhos, terminou o que o Oriente começara e, por fim, envolveu-o em seu vasto amplexo. Porém, no Oriente, as inteligências dóceis, ajoelhadas perante a autoridade do tempo, esgotaram-se no exercí-

cio da sua submissão absoluta a um princípio venerado e, um dia, adormeceram aprisionadas em sua síntese imóvel, sem imaginar os destinos novos que se preparavam para elas; ao passo que, no Ocidente, elas caminhavam orgulhosas e livres, inclinando-se apenas perante a autoridade da razão e do Céu, detendo-se apenas perante o desconhecido, e com os olhos sempre fixados no futuro sem limites. E elas seguem caminhando, vós o sabeis, e sabeis também que, a partir de Pedro, o Grande, nós acreditávamos caminhar com elas. Mas eis que vem uma nova escola. Não querem mais o Ocidente, querem demolir a obra de Pedro, o Grande, querem retomar o caminho do deserto. Esquecidos do que o Ocidente fez por nós, ingratos com o grande homem que nos civilizou, com a Europa que nos instruiu, renegam a Europa e o grande homem; e, em seu ardor apressado, esse patriotismo de recente data já nos proclama os filhos diletos do Oriente. Que necessidade, dizem, temos de buscar luzes junto aos povos do Ocidente? Não temos aqui mesmo todas as sementes de uma ordem social infinitamente preferível à da Europa? E se deixássemos o tempo fazer o seu trabalho? Abandonados a nós mesmos, à nossa razão lúcida, ao princípio fecundo oculto nas entranhas da nossa poderosa natureza, e sobretudo à nossa santa religião, teríamos logo superado todos esses povos, entregues ao erro e à mentira. E o que tínhamos mesmo a invejar ao Ocidente? Suas lutas religiosas, seu papa, sua cavalaria, sua inquisição? Grande coisa, com efeito! Por acaso é o Ocidente a pátria da ciência e de todas as coisas profundas? É o Oriente, sabemos-lo. Retiremo-nos portanto a esse Oriente com que topamos em toda parte, do qual outrora extraímos as nossas crenças, nossas leis, nossas virtudes, tudo que fez de nós o povo mais poderoso da terra. O velho Oriente está indo embora: pois então, não somos seus herdeiros naturais? Daqui em diante é entre nós que vão se perpetuar essas admiráveis tradições, vão se realizar todas essas grandes e misteriosas verdades das quais ele é depositário desde a origem de tudo. Agora vós compreendeis de onde veio a borrasca que se abateu sobre mim naquele dia, e vedes que está se operando no nosso meio, no pensamento nacional, uma verdadeira revolução, uma reação apaixonada contra as

luzes, contra as ideias do Ocidente, contra essas luzes, contra essas ideias que fizeram de nós o que somos, cujo fruto é essa própria reação, esse movimento que nos impele contra elas. Só que desta vez o impulso não vem de cima. Pelo contrário, dizem que a memória do nosso reformador real nunca foi mais venerada que hoje nas regiões supremas da sociedade. Assim, a iniciativa pertence inteiramente ao país. Aonde nos levará esse primeiro feito da razão emancipada da nação? Só Deus sabe! Contudo, quem ama seriamente seu país não pode evitar ser dolorosamente afetado por essa apostasia dos nossos espíritos mais avançados em relação às coisas que fizeram a nossa glória, a nossa grandeza; e creio que compete a um bom cidadão tentar, no máximo da sua capacidade, apreciar esse fenômeno singular.

Estamos localizados ao oriente da Europa, isso é um fato objetivo, mas nem por isso algum dia fizemos parte do Oriente. O Oriente possui uma história que nada tem em comum com a do nosso país. Ele contém, como acabamos de ver, uma ideia fecunda que, a seu tempo, trouxe um desenvolvimento imenso da inteligência, que cumprira sua missão com um poder prodigioso, mas que não está mais destinada a se apresentar de novo no palco do mundo. Essa ideia estabeleceu o princípio espiritual no ápice da sociedade; submeteu todos os poderes a uma lei suprema, inviolável, a lei do tempo; fecundou profundamente as hierarquias morais; e, por mais que tenha comprimido a vida em um compartimento restrito demais, subtraiu-a a toda ação exterior e marcou-a com uma maravilhosa profundidade. Nada disso houve entre nós. O princípio espiritual, sempre submetido ao princípio temporal, jamais sentou-se à cabeceira da sociedade; a lei do tempo, a tradição, jamais reinou exclusivamente entre nós; nossa vida jamais foi constituída de uma maneira invariável; por fim, de hierarquias morais jamais tivemos nem traço. Somos única e exclusivamente um país do Norte, e, pelas nossas ideias, tanto quanto pelo nosso clima, bem distantes do vale perfumado da Caxemira e das margens sagradas do Ganges. Algumas das nossas províncias confinam com os impérios do Oriente, é verdade, mas nossos centros não estão lá, nossa vida não está lá – e jamais estarão,

a menos que o eixo do globo se desloque por alguma revolução astral ou um novo cataclismo lance mais uma vez as organizações mediterrâneas aos gelos do polo.

A verdade é que nós nunca consideramos a nossa história do ponto de vista filosófico. Nenhum dos grandes acontecimentos da nossa existência nacional foi bem caracterizado, nenhuma das nossas grandes épocas foi apreciada em boa-fé; daí todas essas imaginações bizarras, todas essas utopias do passado, todos esses sonhos de um futuro impossível que ora atormentam nossos espíritos patrióticos. Estudiosos alemães descobriram os nossos analistas, já faz cinquenta anos; em seguida, Karamzin contou, em estilo sonoro, os feitos e gestos dos nossos príncipes; na atualidade, escritores medíocres, hábeis antiquários, alguns poetas abortados, sem possuir nem a ciência dos alemães, nem a pena do ilustre historiador, imaginam que pintam ou restauram tempos e costumes dos quais ninguém entre nós conservou a memória ou o amor: esse é o sumário dos nossos trabalhos de história nacional. Convenhamos que é impossível tirar de tudo isso o sentimento sério dos destinos que nos aguardam. Todavia, é precisamente disso que se trata agora; são precisamente esses os resultados que atualmente constituem todo o interesse dos estudos históricos. O que o pensamento sério dos tempos em que vivemos reivindica é uma meditação severa, uma análise sincera dos momentos em que a vida se manifestou num povo com mais ou menos profundidade, em que o princípio social produziu-se em toda a sua verdade, pois aí está o futuro, aí estão os elementos do seu progresso possível. Se tais épocas são raras na vossa história, se a vida do vosso país não foi poderosa e profunda, se a lei que preside aos vossos destinos, longe de ser um princípio radioso, nutrido à luz grandiosa das glórias nacionais, não passa de uma coisa pálida e delicada, furtando-se à luz do sol nas esferas subterrâneas da vossa existência social, não afasteis a verdade, não pretendais ter vivido a vida das nações históricas, pois, sepultados no vosso sepulcro imenso, viveis uma mera vida de fóssil. Mas se, através desse nada, chegardes porventura a um momento em que a nação se sentiu vivendo para valer, em que seu coração realmente

se pôs a palpitar, se ouvirdes a onda popular bramir e elevar-se ao vosso redor, ah!, parai, meditai, estudai, vosso esforço não será em vão: descobrireis do que o vosso país é capaz nos grandes dias, o que ele pode esperar no futuro. Tal foi entre nós, por exemplo, o momento que encerrou o drama pavoroso do interregno, onde a nação, levada ao extremo, com vergonha de si mesma, fez ouvir seu sublime grito de alarme e, depois de derrubar seu inimigo com um esforço espontâneo de todas as forças secretas do seu ser, elevou ao cimo a nobre família que reina sobre nós: momento único e que não se pode deixar de admirar, especialmente considerando o vácuo dos séculos anteriores da nossa história e a situação muito peculiar em que o país se encontrava nesse dia memorável. Vê-se que estou muito longe de exigir, como já se alegou, que se faça terra arrasada de todas as nossas lembranças.

Apenas disse, e repito, que é hora de lançar um olhar lúcido ao nosso passado, e não para dele extrair velhas relíquias em putrefação, velhas ideias que o tempo devorou, velhas antipatias há muito desagradadas pelo bom senso dos nossos príncipes e do país, mas para saber a que nos atermos dos nossos antecedentes. Foi isso que tentei fazer em um trabalho que ficou incompleto, e ao qual o artigo que indignou tão estranhamente as vaidades nacionais deveria servir de introdução. Sem dúvida que havia impaciência na expressão, excesso no pensamento; mas a emoção que domina toda a obra está longe de ser hostil à pátria: é um sentimento profundo das nossas fraquezas, expresso com dor, com tristeza, e nada mais.

Mais que qualquer um de vós, acreditai, eu prezo o meu país, ambiciono a sua glória, sei apreciar as qualidades eminentes da minha nação; porém, também é verdade que o sentimento patriótico que me anima não é constituído exatamente do mesmo modo que aquele cujos gritos transtornaram a minha existência tranquila e novamente lançaram, no oceano das misérias humanas, a minha barca encalhada ao pé da cruz. Não aprendi a amar meu país de olhos fechados, fronte curvada, boca fechada. Acho que só se pode ser útil ao seu país sob a condição de enxergá-lo claramente; creio que passou o tempo dos amores cegos e que, hoje em dia, devemos à pátria

acima de tudo a verdade. Eu amo o meu país como Pedro, o Grande, ensinou-me a amá-lo. Asseguro que não tenho esse patriotismo beato, esse patriotismo preguiçoso que dá um jeito de ver tudo cor-de-rosa, que se embala com suas ilusões e que, nos dias atuais, infelizmente acomete muitos dos nossos bons espíritos. Penso que, se viemos após os outros, é para fazer melhor que os outros, e não para recair nas suas faltas, seus erros, suas superstições. Na minha opinião, estaríamos cometendo um estranho equívoco com o papel que nos coube se nos reduzíssemos a repetir ineptamente toda a longa série de loucuras perpetradas pelas nações menos favorecidas que nós, a reencetar todas as calamidades sofridas por elas. Considero que a nossa situação é afortunada, contanto que a saibamos apreciar; é um belo privilégio poder contemplar e julgar o mundo da altura de um pensamento desatrelado de paixões desenfreadas, lamentáveis interesses que alhures turvam a visão do homem e falseiam o seu julgamento. E tem mais: tenho a íntima convicção de que nós somos convocados a resolver a maioria dos problemas da ordem social, concretizar a maioria das ideias surgidas nas sociedades velhas, decidir as mais graves questões que preocupam o gênero humano. Já o disse várias vezes, e me compraz repeti-lo: de alguma forma somos constituídos, pela própria natureza das coisas, em um verdadeiro júri de muitos processos que tramitam perante os grandes tribunais do espírito humano e da sociedade humana.

Com efeito, vede o que se passa nos países que eu talvez tenha louvado demais, mas que nem por isso deixam de ser os exemplares mais completos de toda espécie de civilização. Já se viu isto em demasia: uma ideia nova vem a eclodir; no mesmo instante, todos os egoísmos estreitos, vaidades pueris, partidos obstinados que se movem à superfície da sociedade apropriam-se dela, a travestem, a desnaturam, e, no momento seguinte, triturada por esses agentes diversos, ela é retirada a essas regiões abstratas aonde são tragadas todas as poeiras estéreis. Entre nós, nada desses interesses apaixonados, dessas opiniões formadas, desses preconceitos constituídos; aproximamo-nos de cada ideia nova como espíritos virgens. Em nossas instituições (obras espontâneas dos nossos prínci-

pes ou débeis vestígios de uma ordem de coisas lavrada pela sua charrua todo-poderosa), em nossos costumes (bizarra mescla de imitação desajeitada e farrapos de uma existência social há muito esgotada), em nossas opiniões (que debalde ainda tentam se fixar nas coisas mais ínfimas), nada se opõe à realização imediata de todo os bens que a Providência destina à humanidade. Basta que uma vontade soberana se pronuncie entre nós para que todas as opiniões se apaguem, todas as crenças esmoreçam, todos os espíritos se abram ao pensamento novo que lhes é oferecido. Não sei, talvez tivesse valido mais atravessar todas as provações percorridas pelos outros povos cristãos, tirando daí, como eles, forças, energias, métodos novos, e quiçá a nossa posição isolada nos teria preservado das calamidades que acompanharam a longa e laboriosa educação desses povos; porém, o que é certo é que agora não é mais isso que está em jogo; no momento, deve-se visar a apreender bem o caráter atual do país tal como ele é dado, tal como ele está constituído pela própria natureza das coisas, e disso tirar todo o partido imaginável. A história não é mais nossa, é verdade, mas a ciência nos pertence; não seríamos capazes de recomeçar todo o trabalho do espírito humano, mas podemos participar dos seus trabalhos posteriores; o passado não está mais em nosso poder, mas o futuro é nosso. Indubitavelmente, uma grande parte do universo é oprimida pelas suas tradições e memórias; não lhes invejemos o círculo restrito em que eles se debatem; com certeza, existe no coração da maior parte das nações um sentimento profundo da vida consumada a dominar a vida atual, uma memória obstinada dos dias transatos a preencher os dias atuais. Deixemo-los lutar com seu passado inexorável.

Nós nunca vivemos sob a pressão fatal da lógica do tempo; nunca uma força todo-poderosa nos precipitou nos abismos que os séculos cavam em frente aos povos. Aproveitemos a imensa vantagem de obedecer apenas à voz de uma razão esclarecida, uma vontade refletida. Saibamos que, para nós, não existe uma necessidade irrevogável; que, graças aos céus, não nos encontramos na veloz ladeira que arrasta tantas outras nações aos seus destinos desconhecidos; que nos é dado medir

cada passo que damos, examinar cada ideia que vem aflorar na nossa inteligência; que nos é permitido aspirar a prosperidades ainda mais vastas que as que sonham os mais ardentes ministros do progresso; e que, para chegar a esses resultados definitivos, só precisamos de um único ato soberano dessa vontade suprema que contém todas as vontades da nação, que exprime todas as aspirações dela, que mais de uma vez já lhe abriu novos caminhos, descortinou novos horizontes diante dos seus olhos e fez descer à sua inteligência novas luzes. E então, é um futuro mesquinho o que eu estou oferecendo à minha pátria? Porventura julgais que são destinos sem glória que evoco em seu favor? Contudo, esse grande futuro que se realizará, esses belos destinos que se cumprirão, não duvideis, serão apenas o resultado dessa natureza peculiar do povo russo, assinalada pela primeira vez no artigo fatal.<sup>2</sup> Todavia, tenho pressa em proclamá-lo, e sinto-me sortudo por ser levado a fazer essa afirmação. Sim, havia exagero nessa espécie de acusação lançada contra um grande povo cujo único crime era, no fim das contas, ter sido relegado aos confins de todas as civilizações do mundo, longe das regiões onde as luzes tiveram naturalmente de se acumular, longe dos lumes de onde elas jorraram por tantos séculos; havia exagero em não reconhecer que viemos ao mundo em um solo que as gerações anteriores não haviam revolvido, não haviam fecundado, onde nada nos falava das eras transcorridas, onde não havia nenhum traço de um mundo novo; havia exagero em não reconhecer o mérito dessa Igreja tão humilde, por vezes tão heroica, que é o único consolo do vazio dos nossos anais, a quem cabe a honra de cada ato de coragem, cada bela devoção dos nossos pais, cada

---

<sup>2</sup> Mas sabe-se, afinal, o que era esse artigo? Era uma carta íntima escrita a uma mulher, vários anos antes, sob a impressão de um sentimento doloroso, uma imensa decepção, que a indiscreta vaidade de um jornalista revelou ao público; que, lida e relida mil vezes antes da impressão, no original bem mais duro que a fraca tradução em que foi publicada, nunca provoca o mau humor de quem quer que seja, nem mesmo dos patriotas mais idólatras; e na qual, por fim, em meio a algumas páginas de uma devoção profunda, estava encaixado um estudo histórico onde a velha tese da superioridade dos países do ocidente era reproduzida com um certo ardor; talvez com exagero. Esse era o escrito detestável, o panfleto incendiário que atraiu ao autor a ira pública, a mais estranha das perseguições. ([N. do E. da *Bibliothèque russe et slave*.] Nota de Tchaadaiév, desconhecida por Ivan Gagárin, e restituída nas edições do século XX.)



bela página da nossa história; enfim, havia talvez exagero em entristecer-se por um momento com a sorte de uma nação que viu nascer dos seus flancos a poderosa natureza de Pedro, o Grande, o espírito universal de Lomonóssov e o gênio gracioso de Púchkin.

No entanto, depois disso havemos de convir que as fantasias do nosso público são admiráveis.

É lembrado que, um momento após a desastrosa publicação de que estamos falando, um novo drama foi representado na nossa cena. Pois bem, nunca uma nação foi fustigada de tal sorte, nunca um país foi tão arrastado na lama, nunca se jogou tanta imundície na cara de um público e, contudo, nunca um sucesso foi mais completo. Então o espírito sério que meditou profundamente sobre o seu país, a história, o caráter do seu povo estará condenado ao silêncio por não conseguir fazer ouvir pela boca de um histrião o sentimento patriótico que o oprime?! Afinal, o que nos deixa tão complacentes com a lição cínica da comédia e tão melindrosos com a palavra austera que vai ao fundo das questões? É necessário dizer que ainda não temos nada além de instintos patrióticos; estamos muito longe ainda do patriotismo refletido das velhas nações amadurecidas pelos trabalhos da inteligência, esclarecidas pela luz, pelas meditações da ciência; ainda prezamos nosso país ao modo desses povos adolescentes ainda não atormentados pelo pensamento, ainda em busca da ideia que lhes pertença, do papel que eles serão chamados a cumprir no palco do mundo; nossas forças intelectuais ainda não se exerceram nas coisas sérias; em uma palavra, o trabalho do espírito foi praticamente nulo entre nós até hoje. Chegamos com uma rapidez impressionante a um certo grau de civilização que faz jus à admiração da Europa. Nosso poder é o terror do mundo, nosso império se estende por um quinto do globo; mas tudo isso, cumpre admitir, devemos apenas à vontade enérgica dos nossos príncipes, secundada pelas condições físicas da terra que habitamos.

Talhados, moldados, criados pelos nossos soberanos e nosso clima, foi somente à força de submissão que nos tornamos

um grande povo. Percorrei nossos anais de uma ponta à outra: encontrareis em cada página a ação profunda do poder, a influência incessante do solo, e quase nunca a da vontade pública. Todavia, também é verdade que, abdicando do seu poder nas mãos dos seus mestres, cedendo à natureza da sua terra, o povo russo deu provas de uma elevada sabedoria, ao reconhecer assim a lei suprema dos seus destinos: singular resultado de dois elementos de ordem diferente, que ele não poderia negligenciar sem falsear seu ser, sem comprimir o próprio princípio do seu progresso possível. Uma rápida olhada à nossa história do ponto de vista onde nos colocamos irá, espero eu, mostrar-nos essa lei em toda a sua evidência.

## II

Existe um fato que domina soberanamente nossa marcha através dos séculos, percorre nossa história inteira, compreende de certa forma toda a sua filosofia, produz-se em todas as épocas da nossa vida social e lhes determina o caráter, é ao mesmo tempo o elemento essencial da nossa grandeza política e a verdadeira causa da nossa impotência intelectual: esse fato é o fato geográfico.

[Aqui se interrompe o manuscrito, e nada indica que ele tenha sido um dia continuado. – Ivan Gagárin]

Recebido em: 21/05/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020