



## Sobre a literatura russa do período clássico ★

Iuri Lotman

Tradução de Ekaterina Vólkova Américo \*\*

**Resumo:** Em um dos seus últimos artigos (datado de 1992), o semioticista Iuri Lotman aborda o assim chamado “período clássico” da literatura russa que abarca o século XIX e vai de Aleksandr Púchkin a Anton Tchékhov. Ao contrário da crítica literária tradicional, que propunha analisar o período como uma passagem do Romantismo para o Realismo, Lotman sugere que o vejamos como um fenômeno dotado de certa unidade orgânica. Dentro dessa unidade, Lotman destaca autores cuja obra possui características “binárias” (como, por exemplo, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski) ou “ternárias” (entre eles, Liev Tolstói e Anton Tchékhov). Essa divisão se baseia em uma visão mais geral sobre as culturas russa e universal: para Lotman, trata-se de um processo dinâmico em que épocas relativamente estáveis são alternadas com períodos explosivos.

**Palavras-chave:** Literatura russa; Cultura russa; Semiótica da cultura

## Observações introdutórias

Em primeiro lugar, definiremos o conceito de “período clássico”. Na história da literatura russa, é possível destacar uma época que difere claramente tanto do período anterior a ela quanto do posterior. A abordagem histórica costuma dar destaque à dinâmica e às tendências conflitantes no desenvolvimento da literatura clássica russa. São apontados os períodos do Romantismo e do Realismo em suas diversas manifestações particulares. Entretanto, é preciso observar que a literatura russa entre Púchkin e Tchékhov é uma unidade incontestável. Ela é percebida justamente assim por um leitor não russo – por exemplo, o leitor europeu –, evidenciando a justeza de um olhar um pouco mais generalizado que não destaca as tendências particulares, mas as leis gerais. Sem dúvida é possível descrever o espaço cultural entre Púchkin e Tchékhov como um único fenômeno histórico. Além disso, é possível delimitar o período anterior – entre Lomonóssov e Karamzin –, bem como o período que se inicia após a etapa que nos interessa: ele começa com Blok e os simbolistas e perdura até o presente momento. Nos limites desse

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.150522>

\* Tradução do original russo: LOTMAN, Iu. M. *O russkoi literature klassitcheskogo períoda. Vódnnye zametchánia*. In: *O rússkoi literature. Statii i issliédovania* (1958- 1993). (*Sobre a literatura russa. Ensaios e estudos* (1958-1993)). São Petersburgo: Iskússtvo-SPB, 1997, p. 594-604.

\*\* Docente de Língua e Literatura Russa da Universidade Federal Fluminense (Niterói-RJ).  
Endereço para correspondência: <katia-v@ya.ru >.

esquema geral, a cultura e a literatura entre Púchkin e Tchékhov é não apenas um vértice artístico durante o qual a literatura russa se torna mundialmente conhecida, mas também um fenômeno dotado de unidade orgânica. Portanto, adiante atentaremos não para a alternância dos momentos de evolução, nem para a polêmica que dilacerava contemporâneos da cultura russa no século XIX, mas para aquela unidade que permite destacar esse período como um fenômeno totalmente único e íntegro tanto na cultura russa quanto na universal.

Segunda observação introdutória. A visão da cultura como um fenômeno dinâmico subentende a possibilidade de destacar nela épocas de desenvolvimento relativamente gradual e épocas explosivas, caracterizadas por mudanças bruscas de todo o mapa do universo cultural.<sup>1</sup> A análise dessas tendências opostas como uma alternância cronologicamente sequencial entre alguns processos dinâmicos sem dúvida também é válida para a cultura russa, assim como para qualquer outro processo dinâmico. Entretanto, a literatura – assim como a cultura em sua totalidade – não é só um processo objetivamente dinâmico, mas um processo dinâmico que tem consciência sobre si próprio e o tempo todo interfere, por meio da própria consciência, no seu próprio desenvolvimento. Esse fato permite definir alguns aspectos complexos. É preciso falar não apenas da alternância entre os processos explosivos e os relativamente evolucionais, mas também de dois tipos de autoconsciência da cultura: consciência sobre si como um processo evolucionário e consciência sobre si como um processo explosivo. Esse fato exerce uma influência inversa no desenvolvimento atribuindo-lhe um caráter extremamente complexo.

A literatura e a cultura russa de modo geral se caracterizam por uma autoconsciência constituída a partir dos conceitos de explosão e das mudanças bruscas de caráter catastrófico.

É preciso destacar mais um aspecto. Na história, os momentos explosivos e evolucionários se posicionam não apenas em uma sequência cronológica, mas podem convergir no tempo, ao depender do sistema de autodescrição. Esse fato torna-se especialmente evidente ao falarmos dos processos do tipo cultural, isto é, processos relacionados à autoconsciência. A autoconsciência do momento anterior como se ele estivesse presente pressupõe sua organização complementar e a transformação do processo, dotado anteriormente de um caráter explosivo, em natural e evolucionário. A autodescrição transforma o objeto descrito ao eliminar como impossível aquilo que não aconteceu e ao conceber aquilo que aconteceu como o único possível e natural. A história não considera os caminhos que não foram percorridos e por isso o processo histórico pode ser descrito apenas a partir de uma terminologia do desenvolvimento natural e previsível. Nesse sentido, tem seu fundamento a antiga ideia, repetida por Pasternak, sobre o historiador como profeta que profetiza para trás.<sup>2</sup> O passado é criado por meio de leis previsíveis do ponto de vista do presente. Já o futuro é construído de acordo com leis muito mais complexas que sempre incluem a possibilidade de escolher diferentes caminhos e a casualidade na definição dessa escolha. Por isso o futuro é sempre menos

<sup>1</sup>Vide o paralelo metodológico dessa abordagem em: PRIGÓJIN, I.; STENGERS, I. *Poriádok iz kháossa (A ordem do caos)*. Moscou, 1986.

<sup>2</sup>Referência ao poema de Boris Pasternak *Vyssókaia bolezni (Doença altiva)*, escrito em 1923-1928 [N. da T.].

organizado e inclui a imprevisibilidade, isto é: o futuro é sempre informativo. A famosa frase de Einstein de que para Deus não existe o acaso, e, portanto, não existe o tempo futuro, precisa de uma correção. Seria mais correto dizer que para Deus o mundo é uma experiência dotada de caráter casual no futuro e de caráter natural no passado. É possível dizer até que o mundo é um mecanismo específico que transforma o ocasional em algo natural e transforma o movimento explosivo e imprevisível em gradual e previsível, e que talvez esse seja o seu sentido. No que diz respeito ao momento do presente, ele possui duas possibilidades de realização: a possibilidade de conceber o presente como o passado, ou seja, como previsível, e a possibilidade de conceber o presente como orientado para o futuro, isto é, como imprevisível, explosivo e até mesmo revolucionário. Essa dupla possibilidade de conceber o presente – em categorias de passado e de futuro – está relacionada a mais uma possibilidade: a de compreender o passado nas categorias do futuro e o futuro nas categorias do passado, ver uma previsibilidade rígida no futuro e um acúmulo informacional de todo tipo de possibilidades no passado. Desse modo, o processo sobre o qual estamos falando é extremamente complexo e, a depender do ponto de vista que escolhermos, ele não apenas muda o presente, não apenas transforma o passado, que não se esgota praticamente nunca, mas sempre se encontra em estado de autodesenvolvimento, transformando também o futuro. Dessa forma, é como se o historiador se encontrasse no foco do processo dinâmico.

\* \* \*

A literatura russa do período clássico manifesta certa unidade estrutural, que pode ser percebida com clareza por observadores externos; porém, ao mesmo tempo, ela se divide no seu interior em dois diferentes modos estruturais: o sistema binário e o ternário.

*Sistema binário.* A cultura russa é autoconcebida, de certo ponto de vista, como dividida em dois possíveis subgrupos. O sistema binário de autodescrição, que pressupõe a divisão de todo o mundo em positivo e negativo, em pecador e sagrado, em nacional e artificialmente trazido ou em uma série de outras oposições, caracteriza a cultura russa em toda a sua extensão. Ele surge já na cultura medieval, em que o universo estava dividido rigorosamente em um mundo do pecado e um da santidade, enquanto o plano "médio" e neutro, nem pecador e nem sagrado, era negado. Disso decorre a ideia de que o mundo esteja imerso no pecado e é necessário retirar-se dele antes da morte: tornar-se monge. Profundamente enraizada na cultura russa, a ideia de que a camada "média" – "nem quente, nem fria" – é uma camada pecadora se realiza de modo ativo no período que nos interessa. A tradição de Lérmontov, Gógol e Dostoiévski está relacionada a esse fenômeno.<sup>3</sup>

Os escritores citados caracterizam-se pelas antíteses binárias: a antítese do pecado e da santidade, do demônio e do anjo. No caso de Lérmontov, há

---

<sup>3</sup>Naturalmente, nenhum desses escritores, bem como nenhum dos artistas importantes, em geral, pode ser definido de modo decisivo; portanto, a inclusão desses nomes em qualquer grupo esquemático será sempre convencional. Tanto Lérmontov, quanto Gógol e Dostoiévski são escritores de uma grande complexidade artística, ideológica e religiosa e, no nosso caso, os seus nomes são citados com um grau significativo de convencionalidade. Os problemas das contradições internas e a sua inevitável autodefinição na obra não serão analisados neste trabalho.

a obscenidade extrema dos assim chamados poemas de juventude e a pureza elevada do estilo “angelical” (cf. a contradição desses dois estilos e temas opostos na poesia de Lérmontov observada por L. Pumpiánski (2002)). A separação desses dois polos como um organizador principal da estrutura resulta inevitavelmente no tipo específico da dinâmica de enredo. Ele se constitui não somente como um embate entre o polo do mal e do bem, isto é, como um conflito entre as forças angelicais e demoníacas que se originou na Idade Média e se desenvolveu com mais intensidade na época do Romantismo. Também pode realizar-se como um modelo mais complexo: o caminho para o bem por meio do *grau extremo* do mal. Esse caminho é concebido como a passagem do mal para o bem, mas esse movimento, realizado por um ser humano, exige que inicialmente seja atingido o grau extremo do mal, ocorra uma quebra no caminho e uma ascensão posterior ao bem. Esse tipo de enredo, conhecido na Idade Média e relacionado a diversas variantes da história sobre o Grande Pecador (que se realizou com mais nitidez nos apócrifos), recebe sua continuação na literatura do Romantismo e atinge o maior grau de expressão na obra de Gógol e Dostoiévski. Em particular, disso decorre o fato de que a divisão em época em Idade Média, Romantismo e Realismo nesse caso deixa de ser determinante: o que determina aqui é um modelo cultural nacional que perpassa essas épocas desde o início até o fim. A ideia de que o caminho para o bem passa pelo auge do mal, arrependimento, transfiguração, ressurreição e transformação em um ser mais elevado (cf., por exemplo, o poema de Negrássov, *Vlas*) é natural tanto para Gógol quanto para Dostoiévski. Ainda que esse modelo pareça próximo ao Romantismo, isso explica o interesse da arte pela realidade, pelo mundo. A vida é um teste e o herói escolhido imerge nela como na esfera do inferno. Desse ponto de vista é curiosa a contraposição entre a estrutura da *Divina Comédia* de Dante e as estruturas dos grandiosos projetos de Gógol e Dostoiévski que permaneceram não realizados: os projetos de *Almas mortas* e *Os irmãos Karamázov*. Para Dante, o terceiro elo – o *Paraíso* –, além de não ser uma continuação formal e insignificante da primeira parte (o *Inferno*), representa o auge da obra, sem a compreensão do qual a estrutura da comédia de Dante perde em muito. É característico, no entanto, que na consciência russa Dante tenha sido recebido como o autor da primeira parte da *Divina Comédia*, como o autor do *Inferno*, enquanto o *Purgatório* e, é claro, o *Paraíso*, com toda a sua filosofia profunda que representava para o autor italiano o auge, a explicação e a justificação fática da primeira parte, não tenham encontrado uma resposta na literatura russa. Entretanto, as “divinas comédias” de Gógol e Dostoiévski, apesar de terem sido concebidas como narrativas sobre ressurreição, precisavam acabar no limiar dela. Naquele momento em que o protagonista deixa de ser uma “alma morta”, quando ele percorre todo o caminho do inferno de Gógol e de Dostoiévski e para no limiar do paraíso, o movimento do enredo se fecha. Para os autores russos, esse momento encontra-se fora dos limites da arte.

O sistema binário de percepção do mundo subentendia mais uma particularidade. Se o mal pode ser concebido como um momento de transformação, como um momento necessário a partir do qual se inicia o movimento para o bem, o mal romântico elevado adquire uma justificativa a mais. Ele não só é justificado romanticamente por sua beleza amoral, como também é justificado religiosamente

por ser o caminho para o bem, o último grau de provações pelas quais o mundo pecador deve passar. É característica desse tipo de consciência a ideia de que o mundo do mal é mais próximo ao bem do que o mundo da vulgaridade (cf. “E ao anjo da igreja de Laodicéia escreve: [...] quem dera foras frio ou quente! Assim, porque és morno, e não és frio nem quente, vomitar-te-ei da minha boca” Apocalipse 3:14-16 (BÍBLIA online)). Essa ideia, presente no Novo Testamento, é essencial para Gógol. O pecado mesquinho e vulgar está mais longe do bem do que um grande pecado, e o grande pecador está no meio do caminho que pode levar à santidade. Esse modelo, conhecido ainda na Idade Média, é realizado tanto em Gógol quanto em Dostoiévski,<sup>4</sup> porém em Gógol ele alcança uma clareza excepcional. Em Tchitchikov, Gógol supera até mesmo a relação negativa com o mal vulgar: mesmo o mal vulgar, se for *levado ao limite*, pode trazer a possibilidade de transformação. Um indivíduo que se destaca, mesmo na esfera da vulgaridade, é mais próximo à ressurreição do que um indivíduo sem personalidade. Não é por acaso que Gógol, ao planejar o renascimento, deixou lugar para a ressurreição de Tchitchikov e Pliúchkin, mas não para Manílov e Nozdriov.<sup>5</sup> “Atrelaremos, pois, um patife!” (GÓGOL, 2014, p. 270): um patife ou um criminoso pode arrepender-se e renascer porque o movimento de um polo para o outro é possível; já uma pessoa insignificante não pode renascer. Justamente por isso as paixões incontroláveis justificam Dmitri Karamázov.

*Sistema ternário.* Em paralelo ao sistema binário, atua ativamente na literatura russa do período em questão o modelo ternário, que inclui o mundo do mal, o mundo do bem e o mundo desprovido de uma avaliação moral única e caracteriza-se pela existência. Ele é justificado pelo próprio fato da sua existência. O mundo da vida encontra-se entre o bem e o mal. Esse modelo ternário inicia-se com Púchkin, passa por Tolstói e encontra sua finalização em Tchékhov. O centro das atenções aqui é o mundo da vida comum. Esse mundo pode ser avaliado como vulgar e, nesse caso, o mal se manifesta na forma do comum e do cotidiano. Entretanto, ele também pode ser visto como um mundo da existência humana natural que não pode ser justificado nem pelo bem ou mal, nem pelo talento ou crime, nem pela moral elevada ou baixa, mas simplesmente pela existência. É o mundo de Evguiéni do *Cavaleiro de bronze*, um personagem que não possui nem inteligência nem talento (“o que Deus lhe poderia dar a mais / Inteligência e dinheiro...”);<sup>6</sup> a ideia de que a existência humana na terra não precisa de uma justificativa externa e por si só possui um valor inquestionável. Desse ponto de vista, o mal é concebido como um desvio das possibilidades da personalidade humana, e o bem como a sua realização. Tanto o bem quanto o mal, fundidos simultaneamente, encontram-se na personalidade humana em sua manifestação cotidiana e realizam-se de forma pura nos dois elementos polares do sistema ternário.

É típico que na obra de Tolstói encontremos personagens que estão entre o bem e o mal e procuram um caminho para fugir do mundo do mal e transferir-se

<sup>4</sup>Esse modelo também manifesta-se na obra de Nekrássov, por exemplo, na lenda sobre o Grande Pecador. Em grande medida, a política do populismo [*naródnitchestvo* – N. da T.] revolucionário está relacionada a isso: o terror é visto como um crime sagrado.

<sup>5</sup>Cf. sobre esse assunto: MANN, Iuri. *V póiskakh jivói duchí* (*Em busca da alma viva*). Moscou: Kniga, 1984.

<sup>6</sup>Em russo: что мог бы Бог ему прибавить/Ума и денег... [N. da T.].

para o mundo do bem, *personagens de autodesenvolvimento e autoavaliação e personagens da existência* não sujeita à avaliação: a começar por vovô Eróchka até Natacha Rostova e Khadji-Murat. Esse último mundo é poético, mas de certo modo ele se encontra fora das avaliações morais e, assim como a vida, é justificado pelo fato da sua existência.

O sistema ternário cria na literatura russa uma possibilidade de justificativa pela vida e introduz, junto com a avaliação ético-religiosa da moralidade, a sua avaliação estética e filosófica, a ideia de que a existência é moral por natureza e de que o mal é um desvio da natureza da existência. Daí a ideia, muito característica da literatura russa do século XIX, sobre a deturpação da essência do ser humano e sobre o social como uma invasão do mal (criado pelo homem) na essência nobre da personalidade humana. Esse modelo, dotado de tons de Rousseau (não por acaso Tolstói venerou Rousseau durante toda a sua vida), possui, no entanto, um cerne profundamente nacional.

Estamos diante da tentação de comparar essas duas tendências e de avaliá-las como opostas a partir da contraposição correspondente: uma tendência seria a que possui raízes nacionais e a outra seria um resultado da influência cultural universal, ou uma tendência estaria na esfera da ética e a outra na esfera da arte e assim por diante. Parece-nos essencial frisar que ambas as tendências analisadas podem ser descritas, por um lado, como tradições históricas diferentes, inimigas e opostas (e elas de fato muitas vezes eram concebidas dessa forma), mas ao mesmo tempo como aspectos inseparáveis de uma só unidade. Justamente a existência dentro de uma única unidade e, ao mesmo tempo, o confronto entre essas duas tendências criou a diversidade cultural interna necessária que garante a dinamicidade do sistema como tal. O sistema tinha capacidade de autodesenvolver-se e de traduzir as estruturas externas para a sua própria linguagem justamente porque ele mesmo era internamente diversificado e podia conceber a si mesmo na forma de uma tradução constante ora para um, ora para outro sistema sógnico. Era isso que conferia à literatura russa do século XIX ao mesmo tempo integridade e dinamismo; é o que constitui aquela união clássica que nos permite definir o período em questão como clássico.

\*\*\*

O modelo ternário, ao contrário do binário, é constituído sobre o pensamento cujo movimento não parte do modelo à realidade, mas da realidade para o modelo. Os exemplos da prosa de Dostoiévski e Tolstói mostram isso com clareza. Em Dostoiévski, o plano ideológico é ilustrado pela realidade; em Tolstói, a realidade entra em conflito com o esquema ideológico e sempre representa algo muito mais rico.

Em via de regra, o modelo ternário forma-se em razão do cruzamento de pelo menos dois modelos binários e, nesse sentido, ele é internamente contraditório (isso é particularmente evidente se levarmos em consideração a coerência ideológica e o caráter não contraditório dos modelos binários). Na base do modelo ternário está a combinação das estruturas contraditórias. Por exemplo, o modelo ternário da cultura ocidental formou-se no limite do Estado Romano e da tradição religiosa. A origem dos modelos ternários russos também é contraditória: a binariedade

geral própria do cristianismo junta-se à ideia popular do tipo pagão que justifica a realidade material, o mundo da vida.

Essa ideia está presente, por exemplo, nas opiniões do vovô Eróchka em *Os cossacos*:

Tudo o que Deus fez é para o prazer do homem. Não há nenhum pecado em nada. Veja, por exemplo, os animais. Eles vivem nos juncais tártaros, mas também nos nossos. Onde eles estão, ali é a casa deles. Comem o que Deus dá. Já os nossos, dizem que por causa disso ou daquilo vamos lambar a frigideira do diabo. Eu acho que tudo isso é falso – acrescentou, após uma pequena pausa.

– O que é falso? – perguntou Oliénin.

– O que dizem os nossos *ustávschiki*. Sabe, meu caro, em Tchervliônaia eu tinha um *kunák* sargento do exército. Era valente assim como eu, do mesmo jeito. Foi morto na Tchetchnia. Ele dizia que tudo isso era invenção da cabeça dos *ustávschiki*, que você estica a canela e o mato cobre a sua cova, e é só isso – o velho gargalhou. – Ele era terrível! (TOLSTÓI, 2012, p. 105)

O fato de que as palavras do vovô Eróchka não só correspondem a uma determinada concepção de Tolstói, como também refletem a realidade da consciência popular, pode ser comprovado por um episódio interessante retirado das memórias de Andrei Bólotov:

Depois de conversar por um certo tempo sobre sua vida pobre e repleta de desgraças, eles, sem muita sensibilidade, chegaram à morte. No entanto, qual opinião eles teriam sobre ela? “É”, disse um com suspiro. “Você vive e vive, trabalha e trabalha e, por fim, morre e perece como um cachorro”. “Verdade”, respondeu o outro, “enquanto o homem respira, ele existe, mas quando dá o último suspiro, aí chega o seu fim”. Essas palavras me deixaram bastante perplexo, porém eu me surpreendi mais ainda quando ouvi, na continuação da conversa, que eles realmente pensavam que perderiam a alma junto com o corpo. Eu não podia mais aguentar essa conversa e, ao abrir a janela, chamei eles até mim e proibi de inventar esse tipo de disparates. Eles responderam que não sabiam muito mais do que isso e que quase todos pensavam assim sobre a alma; quando perguntei se eles nunca haviam escutado sobre a imortalidade da alma e a ressurreição dos mortos, eles responderam que embora às vezes tivessem ouvido na igreja sobre a ressurreição, era uma coisa que não entendiam e que era impossível que o corpo apodrecido pudesse levantar-se de novo e, por fim, que lhes parecia mais provável que a alma após a morte fosse transferida para outras pessoas ou animais” (tradução nossa) (BÓLOTOV, 1933, p. 180).

As ideias expressas por camponeses russos do século XVIII dialogam com o pensamento do romântico alemão:

*Es bleiben tot die Toten  
Und nur der Lebendige lebt* (HEINE, 1911, p. 184).

O curioso é que H. Heine colocou essas palavras nos lábios da rainha pagã mágica. O cruzamento do modelo binário “existência – morte” e do cristão “mundo material pecador – mundo salvador após a morte” cria o modelo ternário internamente contraditório e é justamente dentro dele que se encontra o “simpplório”, comum na Idade Média.

O modelo ternário de Tolstói, também internamente contraditório, se forma no cruzamento de outros sistemas. De um lado, havia a antítese da “vida natural”

(maravilhosa, justificada, harmoniosa, própria da Natureza) e a “antinatural” (negativa, criada pelo homem). Entretanto, um outro modelo sobrepõe-se a esse: o mundo criado pelo homem foi dividido entre o mundo que parou em sua antinaturalidade e o mundo que, ao negar a si próprio, adquire um valor moral mais elevado. Para aproximar-se do valor primordial, ele precisava afastar-se ao máximo (por exemplo, em *Ressurreição*, para aproximar-se do povo é necessário afastar-se dele ao máximo e sacrificar-se por ele).<sup>7</sup> É justamente o cruzamento desses dois modelos – cada um dos quais em separado pertencente a uma estrutura binária – que forma o modelo ternário. Desse modo, o modelo ternário não pode ser sequencial, mas em compensação descreve a realidade da existência; o modelo binário permite construir uma estrutura rigorosamente sequencial, mas é inevitável que entre em conflito com a realidade empírica. O conflito entre esses dois tipos de concepção da vida na literatura russa do período que nos interessa manifesta-se ao máximo na prosa da metade do século. O início e o fim (Púchkin e Tchékhov) formam sistemas muito mais complexos.

O período puchkiniano, por ser inicial, foi marcado por uma contrariedade interna significativa que permite ver nele as origens tanto de Tolstói quanto de Dostoiévski. No entanto, sem dúvida ele não se esgota com essas duas tendências que posteriormente ocuparam posição principal na literatura russa. A sua riqueza consiste em retratar tanto os modelos potenciais quanto aqueles que até então permaneciam não realizados e que ainda poderiam se manifestar no futuro. Por isso a etapa puchkiniana, por um lado, é caracterizada pelo dinamismo tenso e, por outro, pelo fato de que o passado não perde o seu valor. Portanto, a passagem à prosa não aniquilou a poesia,<sup>8</sup> assim como a superação do Romantismo não resultou no seu descrédito: o período puchkiniano é eclético por princípio, porém não se trata de uma combinação eclética de contradições reunidas aleatoriamente, mas da riqueza de possibilidades inesgotáveis de desenvolvimento; nesse sentido, o caminho ternário, ou, melhor dizendo, poliglota, é mais próximo de Púchkin do que a binaridade rigidamente organizada (embora essa binaridade não esteja excluída e sim incluída; é admitida, mas não predomina).

Em princípio, o modelo de Tchékhov possui o caráter exaustivo, finalizador. Não por acaso o caminho literário posterior foi marcado não por uma hereditariedade orgânica, mas por uma explosão, não por uma continuação, mas por uma superação. O mundo de Tchékhov é inteiramente prosaico no sentido do gênero (a única exceção são versos “sobre chineses e lebres”,<sup>9</sup> isto é, a poesia é admitida apenas na esfera não literária, entre amigos). Em Tchékhov, a poesia integrou a prosa, mas dissolveu-se como um gênero independente. Se o traço que separa o mundo artístico de Tchékhov da etapa de Blok é evidente, ele não é menos importante,

<sup>7</sup>A ideia de sacrificar-se presume o isolamento, o autossacrifício pelo outro (cf. como Gleb Uspiénski descreve uma revolucionária como uma moça marcada pela dor “do sofrimento que não era o seu”).

<sup>8</sup>A tática editorial de Púchkin foi definida de acordo com a tendência principal de desenvolvimento da literatura que refletiu tanto em suas obras magistrais, quanto no gosto dos leitores. Nos anos 1830, ele entregava aos editores cada vez menos texto poéticos (que permanecem no arquivo do escritor). Para o leitor, Púchkin transformou-se em um autor de prosa (e até mesmo historiador), mas a unidade particular da sua obra até o fim inclui tanto a poesia, quanto a prosa.

<sup>9</sup>Em russo: про китайцев и зайцев [N. da T.].



apesar de ser menos perceptível, na fronteira entre Tchékhov e Búnin. Búnin, que admirava Tchékhov, na verdade buscava conscientemente e com zelo novos caminhos “não tchekhovianos”. A combinação da estrutura binária de anedota (e da binaridade da literatura secundária em geral) com a estrutura ternária de novela psicológica possibilitou uma nova realização da riqueza puchkiniana dos caminhos potenciais. A base puchkiniana manifestou-se ainda pelo fato de que o caráter artístico, a essência estética da literatura, foi libertada da necessidade de justificar-se diante do Estado, da moral e da religião. Ela foi novamente justificada pelo fato da sua existência, assim como a vida.

\*\*\*

O esquema sugerido por nós é apenas um dos modelos possíveis de desenvolvimento da literatura no século XIX. É preciso atentar ainda que, de um ponto de vista, o processo literário parece rigidamente organizado e, de outro, ele mostra-se como um movimento determinado, em grande medida, pela confluência ocasional de circunstâncias. De fato, não se pode negar o papel da individualidade artística no movimento literário sem violar a especificidade evidente da arte. Se, por um lado, a morte precoce de uma série de escritores russos do século XIX é um fato da lei histórica, por outro, para cada um dos escritores a escolha entre a morte precoce e uma vida longa é um fato ocasional que, por sua vez, influencia o movimento literário geral porque uma série de obras que jamais foram escritas. Elas poderiam ser criadas se a confluência de circunstâncias fosse outra, o que mudaria, em grande medida, o movimento literário que de modo algum possui caráter fatal.

Se olharmos do ponto de vista do leitor (e, em grande medida, do escritor quando ele assume uma posição de leitor como se ela fosse sua), a literatura parecerá uma lista comprida de obras finalizadas, cada uma acabada e representativa de uma etapa, e sucedida, de modo legítimo, pelo próximo passo unicamente possível: uma outra obra nova e acabada. No entanto, o mesmo processo literário pode ser descrito também de um outro ponto de vista: do ponto de vista do escritor como autor de um texto inacabado. É como se o escritor, ao colocar o ponto final e considerar a sua obra acabada, ao levá-la para a redação ou receber o honorário por ela, atuasse na posição de um observador cultural externo, tanto em relação a si próprio quanto em relação à obra literária de sua autoria. Não obstante, no processo da criação literária o escritor encontra-se em uma posição bastante específica. Ele encontra-se dentro de um conjunto aberto de variantes possíveis a partir das quais precisa selecionar aquelas que integrarão os textos finais. O próprio conceito de fim costuma tornar-se convencional: muitas vezes o escritor continua a trabalhar com a obra já acabada. Por um lado, ocorre um aperfeiçoamento, uma reelaboração, um nivelamento constante do texto publicado que parece estar acabado e, por outro, em muitos casos sua obra nova representa uma espécie de variante da anterior. Assim, por exemplo, podemos analisar toda a obra de Lérmontov como um trabalho longo e ininterrupto dedicado à criação da mesma obra. Desse ponto de vista, uma obra, nunca está acabada de fato e aquilo que chamamos de texto final (que foi absolutizado de forma tão dogmática na textologia quase científica dos anos 1970) para o escritor é, na verdade, uma ficção forçada, uma subordinação do processo criativo às exigências extracriativas.

É essa colisão de duas posições contraditórias – que o tempo todo influenciam uma à outra e que nem sempre estão compartilhadas de modo subjetivo pelo escritor durante o processo real de criação da obra – que constitui a dinamicidade contraditória do texto artístico.

Desse modo, em um polo está a ideia de que a literatura é uma sequência de livros posicionados cronologicamente na prateleira e, em outro, a visão dela como um movimento ininterrupto que não se divide em elementos nítidos e separáveis uns dos outros. Da posição do escritor, o processo literário parece, em grande medida, enriquecido por situações imprevisíveis. Entretanto, da posição do pesquisador que o descreve, ele obtém uma organização secundária e adquire uma estrutura superorganizada. Por exemplo, de um ponto de vista retrospectivo, a ruptura da literatura russa clássica depois de Tchékhov e a passagem inesperada para o domínio da poesia e para a obra de Blok parece previsível e resultante do período anterior; no entanto, para os contemporâneos ela era contrária às leis e inexplicável, uma invasão da ocasião na literatura. Contudo, a concepção histórico-literária – parte da consciência da cultura – finaliza a organização desse processo, ocasional em grande medida, e realiza dentro dele uma seleção complementar, por exemplo, ao atenuar a atenção à prosa daquela época e ao destacar a importância da poesia: como resultado, o processo criativo que é em grande parte ocasional parece um processo legítimo de geração de textos. Além disso, pode haver ainda um modelo complementar que submeterá a organização do texto a uma nova organização de nível secundário, se estabelecermos, por exemplo, um movimento simétrico: a alternância do período poético entre Lomonósov e Lérmontov, do período prosaico entre Gógol e Tchékhov, do período poético inaugurado por Blok e pelo simbolismo russo. É evidente que a descrição dessa construção será convencional porque mesmo na época de Blok era possível escrever do ponto de vista da prosa ou do drama daquele período. No entanto, não é menos evidente que esse caráter convencional da descrição irrompe ativamente no nível mais inferior da geração direta de textos e não só descreve os textos, como estimula o seu desenvolvimento posterior.

Desse modo, ao falar da literatura russa do século XIX, não estamos no centro de uma estrutura dotada de um único sentido e que pode ser facilmente modelada e descrita, mas no centro de um mundo vivo, consciente sobre si próprio, que o tempo todo interage com seus diferentes níveis. Por exemplo, não abordamos a interação, muito importante para a literatura russa do período em questão, com as literaturas estrangeiras e, o que é mais importante ainda, com outras artes: processo que ganhará cada vez mais força e, no final do século XIX, resultará em uma bem sucedida competição entre a pintura e a música com a literatura pela posição dominante na arte. Desse modo, o material que nos interessa representa um objeto vivo que não para de se movimentar. Quando falamos de um objeto que não para de se movimentar, temos em vista não as etapas cronologicamente consequentes que continuam a evolução, mas o fato de que esse período, assim como qualquer outro período literário, não é algo equivalente a si próprio, mas que está sempre em mutação porque se encontra em relação dialógica com o movimento cultural das épocas seguintes. Assim como é impossível atravessar o mesmo rio duas vezes, não se pode estudar a história da literatura de uma vez por todas, pois o rio muda. ●

## Referências

BÍBLIA on-line. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/3>>. Acesso em 21/02/2018.

BÓLOTOV, A. T. Ópyt npravouchítelnym sotchiniéniam. (Ensaio de escritos moralizantes)". In: *literaturnoie nasliédstvo (Herança literária)*. Volume 9-10. Moscou: AN SSSR, 1933, p. 153-190.

GÓGOL, Nikolai. *Almas mortas*. Poema. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 270.

HEINE, H. *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1911.

MANN, Iuri. *V póiskakh jivói duchí (Em busca da alma viva)*. Moscou: Kniga, 1984.

PRIGÓJIN, Iliá; STENGERS, Isabella. *Poriádok iz kháossa (A ordem do caos)*. Moscou: Progress, 1986.

PUMPIÁNSKI, Liev. Stikhováia rietch Liérmontova (A linguagem poética de Lérmontov). In: Lérmontov: pro et contra [Org. Markóvitch, V. M.; Potápova G. E.]. São Petersbrugo: RKhGI, 2002, p. 581-606.

TOLSTÓI, Liev. *Os cossacos*. Tradução de Sonia Branco. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Lotman, Iuri

On the russian literature of the classical period

*Estudos Semióticos*, vol. 14, n. 2 (2018)

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *In one of his last articles (dated 1992), the semiotician Iuri Lotman analyzes the so-called “classical period” of Russian literature that spans the nineteenth century and runs from Alexander Pushkin to Anton Chekhov. Unlike traditional literary criticism, that proposed to analyze the period as a passage from Romanticism to Realism, Lotman suggests to see it as a phenomenon endowed with a certain organic unity. Within this unit, Lotman highlights authors whose work has “binary” (such as Nikolai Gogol and Fyodor Dostoevsky) or “ternary” characteristics (among them, Leo Tolstoy and Anton Chekhov). This division is based on a more general view of Russian and universal cultures: for Lotman it is a dynamic process in which relatively stable moments are alternated by explosive periods.*

**Keywords:** *Russian literature; Russian culture; Semiotics of culture*

---

### Como citar este artigo

Lotman, Iuri. Sobre a literatura russa do período clássico. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: [〈 www.revistas.usp.br/esse 〉](http://www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 14, Número 2, São Paulo, julho de 2018, p. 1-11. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 21/02/2018

Data de sua aprovação: 11/07/2018

---