

rUS

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA



Junho 2019  
Volume 10 N. 13  
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)



Foto da capa: Vista da  
Praça do Relógio, CRUSP, e do  
Espaço das Artes da Escola de  
Comunicação e Artes (ECA).  
Marcos Santos /USP Imagens

## Equipe Editorial

**Editora** Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.

**Assistente editorial** Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.

**Projeto Gráfico, diagramação e capa** Ana Novi, Universidade de São Paulo.

**Revisão de texto** Priscila Marques, Danilo Horã e Henrique Canary, Universidade de São Paulo.

### Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil

Elena Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil

Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo, Brasil

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil

Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil

### Conselho Científico

David Mandel, Université du Québec à Montréal, Canadá.

Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil.

Georges Nivat, Universidade de Genebra, Suíça.

Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Yuri N. Guírin, ILU, Federação da Rússia.



REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

**Junho de 2019**  
**Volume 10 Número 13**

## Missão

A revista RUS é uma publicação eletrônica anual da área de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O principal objetivo da RUS é a divulgação dos estudos da área de russística no Brasil, por meio da publicação de trabalhos inéditos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, que abordem a literatura, a cultura, as artes, a filosofia, as ciências humanas na Rússia.

A idealização da revista RUS, em 2011, tem como intuito substituir o Caderno de Literatura e Cultura Russa. Publicado pela primeira vez em 2004, pela Ateliê Editorial, o primeiro número do Caderno de Literatura e Cultura Russa (disponível para download em nosso site) representou a concretização de um importante espaço para a ampliação e o aprofundamento dos estudos russos no Brasil, dando continuidade aos esforços e dedicação de Boris Schnaiderman na divulgação desta área de conhecimento entre nós. O Caderno foi resultado, portanto, do amadurecimento de idéias que foram desenvolvidas nas últimas décadas e que ganharam maior impulso acadêmico a partir do início das atividades da pós-graduação do Curso de Russo, em 1994.

O primeiro número do Caderno de Literatura e Cultura Russa trouxe um dossiê sobre a obra daquele que é considerado o iniciador da literatura russa moderna, Aleksandr Púchkin. Já em seu segundo número, publicado em 2008, o Caderno apresentou um rico dossiê sobre a obra de Fiódor M. Dostoiévski. Nos dois casos, a revista contou com ensaios e artigos de importantes estudiosos do Brasil e do exterior.

A partir de 2011, a revista RUS passou a cumprir a relevante tarefa de divulgar a literatura e a cultura russa no Brasil, contribuindo para o desenvolvimento e enriquecimento dos estudos de russística e promovendo a formação de novos especialistas nesta área.



# Índice

artigos

1. Editorial **Fatima Bianchi** 1
2. A pesquisa em Semiótica Russa na USP: uma abordagem panorâmica  
**Aurora Fornoni Bernardini** 5
3. «Ленин» Владимира Маяковского в переводе Анджело Марии Рипеллино **Алессандро Ниеро** 29
4. Театр Маяковского и синтез искусств: театр революции или революция театра? **Арлете Кавалиере** 43
5. “Uma tempestade que se esconde além das montanhas”: breve topografia das cartas de Marina Tsvetáieva para Boris Pasternak **Cecília Rosas** 55
6. Dostoiévski e Graciliano Ramos: literaturas do subsolo  
**Paulo Mendonça** 67
7. Construções de cópula em russo: quando usar e quando não usar a partícula eto? **Diego Leite de Oliveira** 86
8. As leis da estética na arte russa  
**Ludmila Menezes Zwick** 113

traduções

9. O Mito e o conto maravilhoso  
**Eleazar Moisseievitch Meletínski** 149
10. Sobre a música dos gordos  
**Maksim Górkí** 165
11. Canção sobre Garcia Lorca  
**Nikolai Asseiév** 175



## Editorial

Apresentar ao nosso leitor esta edição N. 13 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa, reunindo um conjunto de ensaios que representam uma amostra exemplar do amplo leque temático coberto pelos estudos russos no Brasil, e também pesquisas desenvolvidas no exterior, constitui um motivo de grande satisfação e alegria para o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da USP.

Pela diversidade apresentada pelos ensaios, decidimos abrir este número com um artigo de Aurora Bernardini, por oferecer uma abordagem panorâmica sobre a pesquisa em Semiótica Russa desenvolvida na USP, que colocou em circulação no contexto brasileiro as ideias dos mais proeminentes estudiosos do chamado Estruturalismo Russo e Soviético dos estudos da Linguagem. Na mesma linha, abrimos a seção de traduções com o ensaio “O Mito e o Conto Maravilhoso”, de Eleazar Meletinski, em tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Rafael Bonavina, em que o autor apresenta diferentes pontos de vista sobre a distinção entre mitos e contos (skazka) primitivos e propõe, como tentativa de síntese, um sistema de traços capaz de distinguir os dois gêneros narrativos.

Em sua contribuição a este número, Alessandro Niero reconstrói o envolvimento de Angelo Maria Ripellino com a tradução do poema “Lênin”, de Vladímir Maiakóvski, ressaltando a preocupação do tradutor com as características formais da obra, até mesmo em detrimento de seu conteúdo ideológico, talvez com o propósito de chamar a atenção do leitor para Maiakóvski mais como “poeta revolucionário” do que como “poeta da Revolução”. Em seguida, Arlete Cavaliere procura mostrar como as “extravagâncias futuristas” da dramaturgia maiakovskiana, moduladas pela poética cênica do diretor russo de vanguarda Vsévolod Meyerhold, levaram aos palcos soviéticos as experimentações teatrais mais inusitadas, até então inimagináveis.

No artigo “Uma tempestade que se esconde além das montanhas”, a autora, Cecília Rosas, analisa a correspondência man-

tida por Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak, em que os autores muitas vezes fazem das cartas um laboratório poético, como que buscando constituir uma linguagem amorosa original. Em seguida, no ensaio “Dostoiévski e Graciliano Ramos: literaturas do subsolo”, Paulo Mendonça procura estabelecer um paralelo entre Memórias do subsolo e Angústia, obras que, a despeito da distância geográfica e temporal que separam seus autores, revelam estreitas ligações.

A contribuição de Diego Leite de Oliveira para este número da RUS, “Construções de cópula em russo”, reflete sobre o emprego da partícula “eto”. Ao investigar o conhecimento linguístico de falantes nativos do idioma, o autor busca identificar os contextos que de fato propiciam o uso do vocábulo eto. Já Ludmila Menezes Zwick, a partir do sistema de leis da estética na arte russa proposto por Vilayanur S. Ramachandran, procura dialogar com um possível método de leitura da pintura que possibilite a compreensão de parte do processo de elaboração de uma obra de arte.

A seção de traduções traz ainda o ensaio “Sobre a música dos gordos”, de Maksim Górkí. Traduzido por Érika da Silveira Batista, o texto reflete um posicionamento cristalizado pelos órgãos oficiais soviéticos em relação ao jazz e a fenômenos morais a ele atribuídos, considerados característicos da sociedade capitalista decadente, e expõe claramente a ideologia cultural da época stalinista. E, para fechar este número, oferecemos, em tradução de André Rosa, o poema de Nikolai Asseiev “Canção sobre Garcia Lorca”, composto em homenagem ao poeta espanhol.

Fatima Bianchi

artigos



# A pesquisa em Semiótica Russa na USP: uma abordagem panorâmica\*

Aurora Fornoni Bernardini\*\*

**Resumo:** O presente artigo apresenta um panorama geral da contribuição dos estudiosos russos e soviéticos no que se refere ao Método Estruturalista nos estudos da Linguagem. É dada ênfase aos trabalhos de E. M. Meletínski e V.V. Ivánov, publicados, traduzidos, revistos e/ou organizados pelos docentes do Curso de Russo da Universidade de São Paulo.

**Abstract:** In this article, a general view is given of the Russian and Soviet contribution to the Structuralist Method in the study of Language with particular emphasis on the works of E.M. Meletinsky and V.V. Ivanov, published in Brazil thanks to the cooperation of the teaching staff of the Curso de Russo da Universidade de São Paulo.

**Palavras-chave:** O Estruturalismo russo-soviético no Brasil; E.M. Meletínski; V.V. Ivanov.

**Keywords:** Russian and Soviet Structuralism in Brazil; E.M. Meletinsky; V.V. Ivanov.

# 1. O método estruturalista nos estudos da linguagem

\* Artigo submetido em 23 de maio de 2019 e aprovado em 03 de junho de 2019.

\*\* Professora Titular dos Programas de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa e em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. E-mail: bernaur2@yahoo.com.br

## 1.1 O Curso de Linguística Geral

No *Curso de Linguística Geral* de Saussure, nota-se a influência da Escola Linguística de Kazan, com N.V. Kruchévski (1851-1887) e I.A. Baudouin de Courtenay (1845-1929).<sup>1</sup> Ambos os pesquisadores estiveram mais próximos do que ninguém de uma compreensão teórica da linguagem, embora tenham permanecido desconhecidos para o mundo dos estudiosos ocidentais. Enquanto em Saussure o termo “fonema” designava um elemento estrutural dentro das alternâncias indo-europeias, a teoria dos fonemas e das alternâncias morfológicas foi a maior contribuição da Escola de Kazan para a linguística contemporânea, preparando, entre outros, o caminho para a definição de Trubetskói-Jakobson do fonema não como unidade mínima de significação, mas como feixe de traços distintivos.<sup>2</sup> Kruchévski expõe algumas das leis semióticas gerais que regem os processos de evolução da linguagem:

Se a língua nada mais é do que um sistema de signos, então a condição ideal da linguagem será aquela em que houver plena correspondência entre um sistema de signos e o que ele designar [...] Todo o desenvolvimento da linguagem é um eterno movimento em direção a esse ideal.<sup>3</sup>

Observa-se também que os trabalhos de Kruchévski abrem espaço para uma reconsideração da arbitrariedade, segundo Saussure, do laço que une significante e significado.

Entre os alunos de Baudouin que contribuíram para o desenvolvimento da teoria estruturalista nos estudos da linguagem destacam-se D. Polivánov (1891-1938) e L.V. Scherba (1881-1944).

---

<sup>1</sup> Cf. ANDERSON, 1985, pp. 56-79.

<sup>2</sup> Cf. MACHADO, 2007, p. 77.

<sup>3</sup> KRUCHÉVSKI apud IVÁNOV, 2009, p. 323.

## 1.2 A Opoiáz (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética)

O grupo Opoiáz foi criado nos anos 1915-17 por D. Polivánov e I. Tyniánov (1894-1943), em Petrogrado. Entre seus membros estavam V.B. Chklóvski (1893-1984); M. Eikhenbaum (1886-1959) e S.I. Bernstein (1892-1970). Em fevereiro de 1917, o grupo ganhou coesão quando a ele se juntou R.O. Jakobson (1896-1982), alma do Círculo Linguístico de Moscou, cujos membros, entre outros, eram P.G. Bogatyrión (1893-1971) e B.V. Tomachévski (1890-1957), que aderiria ao Opoiáz mais tarde. Os estudos dos teóricos do grupo de Petrogrado estiveram mais voltados para as investigações teóricas da literatura, ao passo que os de Moscou centraram-se na dialetologia, fonética e linguística geral. A contribuição teórica dos dois grupos constitui o núcleo duro do Formalismo Russo e tiveram imensa repercussão no Ocidente.

## 1.3. O Círculo Linguístico de Praga

O Círculo Linguístico de Praga, que contou com a colaboração de linguistas russos, tchecos e eslovacos, foi fundado pelo estudioso tcheco V. Matezius em 1926. S.O. Kartévski (1906-1971), um dos mais profundos estudiosos desse círculo, um russo refugiado do regime político, propôs o dualismo assimétrico do signo linguístico:

Cada signo da linguagem oscila entre uma grande quantidade de outros signos ou combinações deles, dotados dos mesmos significados (ou próximos) e outra grande quantidade de signos dotados do mesmo som ou de som próximo.<sup>4</sup>

A isso Matezius chamaria de “potencialidade semântica”, contribuindo assim para a germinal ideia das séries paradigmática e sintagmática de Jakobson.

Kartévski fora aluno de Saussure nos tempos do *Cours*. Por isso, as ideias essenciais de Saussure, antes da publicação do livro póstumo, eram conhecidas no Círculo de Praga, que se caracterizou por duas correntes: uma saussuriana (Kartévski) e outra baudouiniana, embora próximas entre si.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> IVÁNOV, 2009, p. 332

<sup>5</sup> Cf. TOMAN, J., 1995.

## **1.4. A segunda geração do Círculo Linguístico de Praga**

A segunda geração de estudiosos do Círculo Linguístico de Praga é representada por F.F. Fortunátov (1848-1914) e N.S. Trubetskói (1890-1938), ambos emigrados russos. Este último chegou a ser professor na Universidade de Viena, mas, depois de muita perseguição e peregrinação, terminou seus dias em estado de quase miséria. Trubetskói rompeu com a escola de Fortunátov e, em 1915, fez uma análise muito crítica do estudo do período mais antigo da história da língua russa, de A.A. Chákhmatov, publicado naquele mesmo ano. A divergência dizia respeito, basicamente, às alterações de sons. Tanto Trubetskói quanto Polivánov tendiam ao estudo sistêmico da evolução da língua, não se contentando com pressupostos e resultados a que chegou a escola de Fortunátov.

## **1.5 Trubetskói e Jakobson**

Os estudos de Trubetskói e Jakobson, respectivamente sobre a morfonologia e a morfologia do verbo russo (graças às relações com a morfologia, o sistema fonológico conserva vestígios da língua passada), e outros, prepararam o Círculo Linguístico de Praga. Trubetskói logrou um avanço fundamental na tipologia dos diversos subsistemas e sistemas de fonemas. Foi ele quem primeiro descreveu o sistema das vogais dos fonemas na forma de configurações repetidas segundo um padrão que ele mesmo descreveu como geométrico. Em Praga, foi abolida a contraposição entre sincrônico e diacrônico, avançando substancialmente sobre as propostas do *Cours*.

## **1.6 Jakobson-Bogatyrióv**

As bases teóricas da pesquisa estrutural em comparação com a literatura foram elaboradas no final dos anos 1920 por Jakobson em colaboração com Bogatyrióv. Os trabalhos deste último foram a primeira experiência de aplicação ampla dos métodos estruturais e semióticos a um material etnográfico. Digna de nota, entre nós, é a obra dos dois autores.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cf. "O Folclore como Forma Específica de Arte" In: *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*,



### **1.7 O esteta I. Mukařovský (1891-1975)**

Os métodos estruturais foram utilizados nos trabalhos estéticos do estudioso tcheco. Mais tarde, Mukařovský entrou para a política de seu país e negou seus trabalhos teóricos e seus companheiros de academia.

### **1.8 Charles Morris e Charles S. Peirce**

Para a semiótica contemporânea é clara a semelhança entre as ideias básicas dos trabalhos de Praga e os resultados de Morris, um dos grandes representantes da escola de Peirce.

### **1.9 A Escola de Tártu**

A visão da estrutura como um sistema de signos transmissores de significados é o início da semiótica moderna. “O texto é apenas um dos tipos possíveis de produção de significante” – escreve Marcelo Dascal.<sup>7</sup> Outros exemplos são os sistemas modelizantes secundários, que se organizam sobre bases linguísticas (a língua natural é o sistema primário), mas que se constituem em estruturas complementares secundárias e específicas, como a poesia, a adivinhação, a cartomancia, os ícones, os jogos de baralho etc., estudados pela assim chamada Escola de Tártu. Esses sistemas constituem um objeto cuja estrutura não é redutível à da língua natural (*langage denotatif*), pois são objetos translinguísticos, cujo estudo leva a semiótica a tornar-se “supralinguística” e a desenvolver uma metodologia distinta da análise linguística. Esta metodologia é sobretudo o uso da axiomatização.

### **1.10 Semiótica e axiomatização**

Trata-se de uma formalização. Uma produção de modelos, sistemas formais em que a estrutura é isomorfa ou análoga à estrutura de outro sistema (o sistema estudado). A semiótica se elaboraria como uma axiomatização de sistemas significantes, sem se deixar entrar por relações de dependên-

---

2006.

<sup>7</sup> Cf. DASCAL, 1978, p.78.

cia com a linguística, mas emprestando das ciências formais (matemática, lógica, etc.) seus modelos, que a própria linguística poderia adotar para se renovar.

### **1.11 A Escola de Tártu: nomenclatura**

Há toda uma nomenclatura própria à escola de Tártu, que passou depois para a Semiótica Russa. Vejam-se alguns dos termos principais, compilados por Irene Machado, que sintetizamos a partir de seu livro *Escola de Semiótica*:<sup>8</sup>

1. Competência: faculdade de produção e compreensão de enunciados;
2. Modelização ou transcodificação: criação de novos códigos tendo como referência a estrutura de linguagem;
3. Traços distintivos: subconjuntos distintivos de uma determinada organização;
4. Modelização: compreensão da conexão entre natureza e cultura;
5. Cultura: memória coletiva não hereditária; apropriação do mundo por sua transformação em texto cultural; conjunto unificado de sistemas;
6. Semiótica: ciência dos sistemas de signos significativos;
7. Código: lei que garante a dinâmica da representação. Na semiótica, tem caráter normativo e correlacional;
8. Código estrutural: estruturas sempre móveis;
9. Sistemas modelizantes: organizam e desenvolvem a informação; sistemas que formam modelos;
10. Signo: qualquer representação isolada de um procedimento mental manifesto. Os homens se comunicam por signos e são controlados por eles;
11. Memória: faculdade dos sistemas de conservar e acumular informações;
12. Semiosfera: espaço de coexistência de sistemas de signos;
13. Semiótica da cultura: seu objeto são os sistemas semióticos;

---

<sup>8</sup> Cf. MACHADO, 2004.

14. Sistema: conjunto de invariantes e variantes (complementares);
15. Texto: mecanismo que transforma experiência em cultura;
16. Tipologia: descrição de cada sistema de cultura a partir dos códigos que o constituem;
17. Estruturalidade: dinamismo modelizante que garante a organização de um sistema semiótico em linguagem;
18. Linguagem: manancial de estruturalidade (Aqui no Brasil usa-se linguagem para traduzir a *parole* de Saussure, em contraposição a *langue*, que traduzimos por língua. Língua é o sistema de signos, e linguagem é o uso desse sistema.);
19. Fronteira: espaço de trânsito entre semiosferas: o que está fora só é integrado na Semiosfera se for traduzido; as semiosferas são filtros absorventes;
20. Gênero: esferas de uso da linguagem;
21. Liminaridade: permite a transferência entre interior e exterior das fronteiras;
22. Língua natural: sistema modelizante primário. Pode ser dotado de estrutura codificada; conjunto de signos como sistema; formação de modelos;
23. Língua artificial: código Morse, etc.;
24. Língua secundária: mito, arte, religião, etc.;
25. Linguagem: estrutura de um sistema de signos por meio da atividade de selecionar e combinar elementos.

## **2. Os estudos em Semiótica Russa desenvolvidos pelo Curso de Russo da USP**

Após a publicação do livro *Semiótica Russa*, organizado por Boris Schnaiderman; de *A Poética do Mito*, de E. Meletínski, e *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de M. Bakhtin, traduzidos por Paulo Bezerra; e de *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*, de M. Bakhtin, traduzido por

uma equipe de professores do Curso de Russo coordenada por Aurora Bernardini, igualmente responsável pela publicação de *Arquétipos Literários* de E. Meletínski, outras obras vieram se somar aos estudos em Semiótica Russa desenvolvidos pela USP. Em particular, *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*<sup>9</sup> e outros dois livros lançados respectivamente pela Edusp e pela UFSC: *Os Diários de Serguei Eisenstein e Outros Ensaios*, de V.V. Ivánov, com tradução de Noé Silva e Aurora Bernardini e *A Estrutura do Conto de Magia e outros ensaios*, de E. Meletínski *et alii*, organizado por Aurora Bernardini.

Entre os trabalhos de ex-alunos do Curso de Russo dedicados a questões semiótico-estruturalistas destacam-se os de Arlindo Machado, Irene Machado, Iasna Paravitch Sarhan, Ekaterina Vólkova e Valteir Vaz, este último com uma tese de doutorado sobre as intersecções entre os estudos pós-coloniais e a teoria semiótica de Iúri Lotman. De Iasna Paravitch Sarhan é a tradução de *Morfologia do Conto Maravilhoso* de V. I. Propp.

### **3. Papel do conflito no conto russo de magia: exemplo de assunto a ser considerado na análise das lendas brasileiras**

A ideia de oposição como operação lógica primária que surge universalmente nos seres humanos como primeiro vislumbre de consciência nas criaturas e primeiros passos da criança na construção da linguagem foi considerada a chave natural para a análise da estrutura verbal, desde seu nível mais elevado até o mais elementar. A propriedade inalienável da oposição que a distingue de quaisquer outras diferenças contingentes é a co-presença obrigatória de seu oposto em nossa mente. Em outras palavras, é a impossibilidade de evocar “comprido” fora da ideia simultânea presente em “curto”, ou “caro”, sem “barato”; “surdo”, sem “sonoro”, e vice-versa. Isto foi dado a conhecer

---

<sup>9</sup> Obra organizada por Jerusa Pires Ferreira e Aurora Bernardini.

pela primeira vez em 1938-1939 e foi lucidamente demonstrado pelo teórico holandês Hendrick Pos.<sup>10</sup>

Este trecho, típico do pensamento de Roman Jakobson, que desenvolveu suas teorias linguísticas e literárias sob a égide do contraste, desde o conceito de fonema como feixe de traços distintivos e do funcionamento da linguagem a partir da atuação dos dois eixos opositivos, o do paradigma e o do sintagma, até a estrutura da *bylina* – a forma primeva da poesia na Rússia – serve admiravelmente de explicação também para a mais antiga forma de ficção: o conto mítico e o conto de magia.<sup>11</sup>

Nos estudos sobre a temática do mito realizados, entre outros, por C. Lévi-Strauss, V.V. Ivánov, V.N. Toporóv e A.J. Greimas,<sup>12</sup> verificou-se que as estruturas paradigmáticas do mito são estáticas, ou seja, inalteráveis, e que o sentido do mito nada tem a ver com o significado que pode ser obtido a partir da simples justaposição dos acontecimentos narrados pelo próprio mito. Nas narrativas míticas, o sentido do mito nelas encerrado é relativamente independente de seu enredo concreto. O que importa, na criação mitológica dos diferentes povos, não é a narração com enredo definido e concluído, mas as formações miúdas, os episódios isolados, que o conto mítico depois organiza num enredo solto, no qual os blocos isolados podem inclusive mudar de lugar.

O que se nota, nos trabalhos dos autores mencionados, é que a descrição semântica do mito é potencialmente realizada por meio de um conjunto de signos binários, ou seja, contrastivos e complementares, o que caracteriza o princípio dualista da visão do mundo dos povos primevos. Cada povo escolheu os signos que mais lhe convinham para designar os membros contrários das oposições. Os signos mais conspícuos procu-

---

<sup>10</sup> O trecho citado é de um texto de Roman Jakobson (JAKOBSON, WAUGH, 1987, p. 28, *apud* MACHADO, 2007, p. 60).

<sup>11</sup> Para o termo russo *skazka*, por falta de um termo mais sintético, como, por exemplo, o italiano *fiaba*, consagrou-se a tradução “conto maravilhoso”, proposta por Boris Schnaiderman. Aqui, todas as vezes que surgir o termo conto, entenda-se conto maravilhoso.

<sup>12</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, 1958; LÉVI-STRAUSS, 1964-1968; IVÁNOV, TOPORÓV, 1963, pp. 88-158; IVÁNOV, TOPORÓV, 1965; GREIMAS, 1963, pp. 51-66.

ravam dar conta do universo por meio de códigos ligados aos cinco sentidos, por exemplo, reduzindo esses fenômenos a um pequeno número de oposições: seco/úmido, cru/cozido, fresco/podre, alto/baixo, duro/mole, etc.

Ora, as oposições semânticas principais no mito são diferentes das que se encontram no conto (embora, obviamente, as noções globais que se encontram no mito possam ser desveladas no conto). No conto russo de magia clássico, as principais oposições semânticas estão, em sua maioria, ligadas aos conflitos que ocorrem no enredo, aos acontecimentos que constituem o enredo. Contrariamente ao que ocorre com a estaticidade do mito, o conto se caracteriza por um dinamismo semântico muito próprio, que não se propõe a representar ou explicar a condição do universo e/ou a modificação desse universo produzida pela intervenção do herói, mas tão-somente a situação do herói e a modificação dessa situação após a remoção da falta (ou desgraça) inicial e dos obstáculos que aparecem em seu percurso (a este respeito remetemos à leitura da obra de Propp *Morfologia do Conto Maravilhoso*). É por esse motivo que o conto maravilhoso faz uso das oposições principais para caracterizar as relações do herói com seu(s) antagonista(s), sendo que, portanto, elas são muito mais subjetivas do que objetivas, objetividade essa marcada no mito.

As oposições semânticas no conto são indicadores dos valores do movimento, que levam de uma situação negativa a outra positiva, e cada membro da oposição possui um valor constante (geralmente de ordem moral) negativo ou positivo: assim, por exemplo, quando no conto se lê “nosso reino”, entende-se reino bom, de valor positivo, enquanto “reino estrangeiro” é entendido como mau, negativo. No mito, ao contrário, as oposições têm a função de classificadores universais, e os termos contrários de cada oposição se caracterizam por sua ligação com outras oposições míticas representadas por códigos alternativos, como ocorre, por exemplo, com “feminino” que se liga a “úmido”, etc.

## 4. V.V. Ivánov no Brasil

Viatchesláv. V. Ivánov (1929-2017), eminente professor da MGU – Universidade Estatal de Moscou (foi chefe do Departamento de Tipologia Estrutural do Instituto de Balcanística da Academia de Ciências da URSS, vice-presidente da Associação Internacional de Semiótica), foi também professor da Universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles, da Universidade de Oxford, na Inglaterra, e da Universidade de Stanford, EUA. Crítico, semioticista, antropólogo e linguista de fama mundial, esteve em São Paulo em 1990, a convite do Departamento de Letras Orientais da USP e com patrocínio da Fapesp, ocasião em que ministrou uma série de conferências e deslumbrou os ouvintes com sua excepcional cultura. Falou sobre alguns de seus trabalhos, como *A História da Cultura Mundial, O Indo-Europeu e os Indo-Europeus* (obra em dois volumes publicada em 1984 na URSS e pela qual, em parceria com um colega, o linguista georgiano Tamaz Gamkrelidze, obteve o Prêmio Lênin de 1988), *A Semiótica na Rússia e no Ocidente; Os Arquivos de Serguei Eisenstein; Par e Ímpar: o Funcionamento dos Hemisférios do Cérebro* etc.

O semioticista trouxe consigo uma série de ensaios, que foram traduzidos por uma equipe do Curso de Russo da USP, entre os quais: “Antropologia Cultural e História da Cultura” (1989); “A antiga Ásia Anterior e a migração indo-européia” (1989, em colaboração com T. Gamkrelidze); “Sobre a escolha da crença na Europa Oriental” (1988), e até mesmo um “Estudo sobre o nome dos metais”, o que dá bem a ideia da diversidade de seus interesses.

Participando de uma série de entrevistas, entre as quais uma no Instituto de Estudos Avançados da USP, teve ocasião, na época, de expor suas experiências como Deputado do Povo, junto ao Parlamento, na última fase da antiga URSS. Em outra, para a *Folha de S. Paulo*, ao ser questionado sobre a relação entre política e literatura, reiterou o fato de que, na tradição russa, as grandes “verdades” políticas sempre se expressaram

mais facilmente via literatura, e que os russos tiveram sempre a tendência de procurar “grandes personalidades” atrás dos escritos e dos versos de escritores e poetas. Amigo pessoal de Pasternak, cuja casa frequentou até o fim da vida do poeta (eram vizinhos no lugarejo de Perediélkino, onde uma série de escritores tem suas *dátchas*), teve a ocasião de ocupar-se de sua poesia e de escrever uma série de ensaios sobre ele. Discorrendo sobre alguns escritores contemporâneos, numa entrevista organizada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, falou de Milan Kundera, que considera continuador da prosa filosófica de Broch, Musil e Kafka. A Bródski ele vê como continuador da linha de Maiakóvski, particularmente no que se refere ao ritmo, aos procedimentos e à visada épica. Andriéi Vosnisiênski, que lhe foi apresentado por Pasternak, em cuja casa ele recitou seus primeiros versos, é um dos curiosos exemplos de que trata Ivánov (o assunto foi retomado por ele no livro *Par e Ímpar*, a ser publicado pela Editora Annablume, de São Paulo), em que a personalidade do autor parece ser inferior à sua obra. Guennádi Aigui, poeta tchuvache introduzido no Brasil pela antologia de Boris Schnaiderman e dos irmãos Campos, *Poesia Russa Moderna*, e muito conhecido na Europa, embora ligado pessoalmente a Pasternak, não tem o mesmo tipo de “obscuridade”: “Ele gosta do verso livre; não está ligado à linguagem coloquial de Pasternak”,<sup>13</sup> explica o crítico.

A revisão do passado que os russos estão enfaticamente empreendendo, é mais fácil fazê-la através dos símbolos, diz Ivánov. E aqui a conversa se desloca, parenteticamente, para o cinema. O cinema com cor simbólica, para ele, encontra-se na tradição de Paradjánov, Sokúrov, Bergman, Buñuel e Kurosawa, mostrando-nos coisas que querem dizer outras. Eisenstein, porém, segundo ele, é diferente, e ainda hoje não é estudado no contexto de suas ideias (sobre as ideias de Eisenstein, ver *Os Diários de S.M. Eisenstein e outros ensaios*). O simbolismo de Tarkóvski também é diferente do de Eisenstein. Seu tipo de composição é outro.

---

<sup>13</sup> IVÁNOV, 2009, p. 76.



Tarkóvski tinha o filme inteiro como que visualmente pronto em sua mente (o espectador que via *Stalker*, por exemplo, podia lembrá-lo visualmente, como uma espécie de poema), mas a dificuldade surgia na hora de filmar. Ele tinha que convencer os atores a acompanhar seu filme mental e, como isso era quase impossível, para ele era uma tragédia.

Hoje, na verdade, é o extremo oposto: há gente demais participando da criação de um filme.

O que se faz razoavelmente bem hoje na Rússia são os documentários (sem falhas otimistas) e a literatura moderna já não é tão importante para documentários: já não se leem Bulgákov, Platónov, mas diferentes tipos de literatura *underground*. Faz-se muito cinema *underground*, hoje, no eixo Moscou-Petersburgo (mais em Petersburgo que em Moscou). Outro fenômeno a que se assiste é o da cultura de massa, especialmente via TV. Na TV, fala-se de qualquer assunto, tudo se transforma em apresentação via TV, e a mais prejudicada é a prosa e seus autores... Mesmo que não tenhamos censura política, passamos a ter outra forma de censura, uma espécie de censura estética. Nosso pensamento filosófico quebrou-se, com raras exceções. Uma delas, a título de registro, é Lídia I. Guinsburg, amiga de Eikhenbaum, que morreu aos 90 anos, após ter passado por tudo. Era publicada só na Carélia, e só depois de Stálin escreveu suas obras teóricas.

Voltando à literatura, com Bábel, que eu considero um dos escritores mais originais, tenho uma curiosa ligação biográfica: meu irmão mais velho é filho dele e guarda dele umas cem cartas, que ainda não sabe se consentirá ou não em publicar. Até o fim Babel não podia admitir que iria morrer. Quando foi preso, os manuscritos do livro sobre o KGB que ele estava escrevendo foram sequestrados; mesmo hoje, quando é possível visitar os arquivos do KGB, há muitos escritos dele que não quiseram encontrar. Foi morto em 1940, quando Béria era Ministro do Interior. A revista *Ogoniók* publicou seu dossiê concernente à sua prisão, à tortura, ao julgamento, mas não os nomes das pessoas que denunciaram Bábel à polícia secreta. Curiosamente, e de passagem, encontrei feições muito parecidas com as de algumas personagens de Bábel em *A guerra do fim do mundo*, de Vargas Llosa: o nosso "iuródivi" [nome dado a portadores de alguma deficiência mental, considerados santos, na Rússia] tem muito a ver com o chefe do movimento de Canudos.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> IVÁNOV, 2009, p. 76

Serve como exemplo da amplidão dos interesses de Ivánov e de sua rápida aclimatação no Brasil o curso de pós-graduação em Literatura Comparada e Antropologia que se dispunha a ministrar na USP no II semestre de 1993, não tivessem surgido problemas de saúde a impedi-lo:

1. Os estudos literários hoje e as novas correntes da historiografia. O tempo histórico e o tempo na literatura. O espaço e a literatura.
2. Os mitos russos e os cantos épicos (*bylínas*). O mito e o conto popular: de Vesselóvski a Propp.
3. A polêmica Lévi-Strauss/Propp e a posição de E. Meletínski. A relação com os estudos de Olga Freydenberg.
4. Os estudos russos sobre os povos páleo-asiáticos e os do continente americano.
5. A proto-história dos povos indo-europeus: as migrações.
6. Os conceitos básicos da tipologia contemporânea.
7. Tipologia linguística das línguas indígenas das duas Américas.
8. A escola de Tártu. Semiótica e mito.
9. Os trabalhos sobre os mitos indianos.
10. *O Grande Dicionário Mitológico*.
11. Mito, literatura, artes plásticas, cinema.
12. Os mitos contemporâneos.

Dois dos trabalhos de maior fôlego ilustrados por V.V. Ivánov em sua estada em São Paulo foram traduzidos para o português. Vamos nos deter um pouco mais sobre eles. *Par e Impar* (1978), cuja publicação ficou a cargo da Editora Annablume, é um estudo extremamente instigante da atuação dos dois hemisférios do cérebro e do relato dos fatos que levaram, desde os primatas, à descoberta dos mecanismos e das razões dessa atuação. O professor Sérgio Medeiros, que participou da equipe de revisão do livro, elaborou dez questões que o estudo da obra lhe suscitou, que poderiam ser dirigidas ao autor e que, com certeza, servem de estímulo e de acompanhamento para uma leitura sempre atual. Com a permissão de Sérgio Medeiros, reproduzo-as abaixo:

1. Por que comparar o cérebro humano a um sistema de dois computadores é interessante tanto para a Cibernética (ou Informática) quanto para a Medicina?
2. Parece que uma das características do cérebro humano que mais o distingue do cérebro de outros animais é a diferença acentuada entre os dois hemisférios, o esquerdo e o direito, diferença herdada geneticamente e relacionada, em sua origem, ao aparecimento da linguagem fonética. Como relacionar a origem da linguagem fonética com a assimetria dos dois hemisférios? A assimetria cerebral é uma consequência do aparecimento da linguagem fonética ou é a afirmação contrária da verdadeira?
3. O estudo sobre as funções dos hemisférios cerebrais parece confirmar a tese do filósofo Jacques Derrida, que postula a existência de uma arqui-escritura na origem da linguagem humana, ou seja, que o caráter discreto do código semiótico é mais importante do que a maneira como os signos são articulados, se pela fala ou pela escrita. A escrita precede logicamente a fala? O computador que pode ser comparado ao hemisfério esquerdo do cérebro primeiro “fala” ou primeiro “escreve”? Não seria esta questão relevante para esclarecer o eterno debate metafísico sobre a natureza do pensamento?
4. Afirma-se no livro que os enunciados produzidos no hemisfério direito (que é geralmente não dominante) do cérebro humano devem ser verdadeiros, mas que os emitidos pelo hemisfério esquerdo podem ser falsos. Parece que, neste caso, devemos relacionar a origem da lógica bivalente, baseada na distinção entre enunciados falsos e verdadeiros, ao hemisfério que “mente”, enquanto que a arte, que consideramos em geral como uma ficção, seria produto do hemisfério que “não mente”. Como considerar essa questão?
5. Sugere-se, no livro, que alguns povos usariam preferencialmente o hemisfério direito do cérebro, que trabalha com padrões holísticos, concretos, ao contrário do hemisfério esquerdo, que opera com elementos abstratos e discretos. Como exemplo são citadas populações indígenas, cuja filosofia ou ciência, como afirmou o antropólogo Claude Lévi-Strauss, não

opera com conceitos abstratos (como, por exemplo, natureza e cultura) e sim com imagens concretas (o cru e o cozido). A que tipo de comentários isso poderia dar lugar?

6. Conta-se, no livro, como o autor teve ocasião de ver uma foto do cérebro de Eisenstein e de constatar que o cérebro esquerdo, em comparação com o direito, era relativamente menor. Quais os sistemas de signos que mais ressentiram da preponderância do hemisfério direito, no caso de Eisenstein?

7. A polaridade dos sistemas simbólicos (direito-esquerdo, masculino-feminino, etc.) estaria relacionada, desde a sua origem, com a assimetria das funções do cérebro. Em outras palavras, as estruturas básicas dos sistemas de signos da arte, da filosofia e da ciência parecem condicionadas pela assimetria cerebral e seria possível deduzir que um sistema bipolar de oposições estaria “embutido” na organização do cérebro humano. Quais as explicações que se poderiam dar hoje para isso?

8. Para alguns teóricos da era pós-moderna, a nossa época se caracteriza pela cada vez maior anulação ideológica de um dos polos das oposições básicas da cultura ocidental. Assim, a ideia de “globalização” implica uma superação da heterogeneidade, que desaparece, ficando só o polo oposto da dicotomia original: a homogeneidade. Poder-se-ia falar de uma crise das oposições binárias e, conseqüentemente, dos antigos sistemas simbólicos que deram origem aos mitos e às utopias da humanidade, ao longo de sua evolução até hoje?

9. Algumas das hipóteses do livro foram comprovadas experimentalmente? O que se poderia acrescentar hoje ao modelo das funções descritas em *Par e ímpar*?

10. A criação de um computador cada vez mais aperfeiçoado vem a preencher – segundo o livro – uma lacuna essencial na evolução do sistema nervoso central. Vendo-se a evolução do homem, desde o macaco ancestral até o computador que imita algumas de suas funções características, seria possível dizer que o computador ou o robô corresponderia ao hemisfério esquerdo, quando todos os seus recursos lógicos são explorados?

## 5. Os diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios

Reunindo estudos de história da cultura mundial, de antropologia cultural, de mito e linguagem e, principalmente, focalizando os arquivos do cineasta Serguei Eisenstein para destacar ali elementos extremamente originais que ligam o cinema aos outros sistemas de signos, *Os Diários de Eisenstein e outros ensaios*, de V.V. Ivánov, foram publicados pela Edusp, numa tradução direta do original russo, que requereu mais de uma década para ser realizada pelos professores do Curso de Russo da USP Noé Silva e Aurora Fornoni Bernardini.

O livro, publicado em 1976,<sup>15</sup> em Moscou, é constituído por quatro capítulos que podem ser lidos como estudos independentes, mas que, naturalmente, têm sua sequência lógica e suas ligações: a mais conspícua delas sendo a presença constante do pensamento de Serguei Eisenstein.

Ao conjunto dos quatro ensaios de V.V. Ivánov foi acrescentado um quinto, do mesmo autor, que trata de aspectos singulares do Formalismo Russo, praticamente desconhecidos fora do mundo eslavo.

O primeiro ensaio, o estudo de “As etapas primevas do desenvolvimento dos sistemas de signos”, ou seja, a pré-história da Semiótica, está ligado a uma das grandes hipóteses da Antropologia Cultural (sendo esta, segundo Ivánov “a ciência que estuda comparativamente diversos tipos de cultura e as vias pelas quais esses tipos de cultura sofrem transformações no processo de transmissão social da informação, de uma geração a outra”):<sup>16</sup> dentro das diferentes maneiras de se entenderem as semelhanças, pode-se admitir que muitas delas não se expliquem pelo modelo da continuidade histórica (o *continuum*), mas pela convergência de processos históricos tipo-

---

<sup>15</sup> Editora Naúka, Moscou. Há uma versão alemã reduzida do mesmo livro com outro título (*Einführung in allgemeine Probleme des Semiotik* [Introdução aos problemas gerais da semiótica], editado por Wolfgang Eismann), publicada pela Gunter Narr Verlag de Tübingen, em 1985.

<sup>16</sup> Cf. IVÁNOV, 1989.

lógicos,<sup>17</sup> um de cujos modelos pode ser considerado o dos ciclos de desenvolvimento. Ou, em outros termos: os resultados históricos de certa continuidade, cuja ocorrência nos é visível, só são avaliados com base em outra continuidade análoga no passado, com a qual aquela se identifica ou se correlaciona, em certo sentido.

A escola de Antropologia Cultural Russa conta com fundadores ilustres, como M. Bakhtin, V. Propp, I. Frank-Kameníetski, O. Freidenberg, L. Vygótski e S. Eisenstein. Para eles, era fundamental o *princípio dinâmico*, segundo o qual o pesquisador, começando por separar os segmentos mais arcaicos na descrição sincrônica dos elementos “não oficiais” de determinada tradição cultural, remonta gradualmente às fontes desta e examina as vias de sua posterior transformação. Assim, elementos orais, gestuais, ritualísticos e mitológicos comparados permitem reconstituir a situação que precedeu os mais antigos textos escritos da humanidade.

Um dos assuntos tocados neste primeiro capítulo serve de exemplo: a situação folclórica original da “enigração e decifração-do-enigma”. Vladimir Propp e Olga Freidenberg caracterizaram esta situação na versão trágica do mito de Édipo, em Sófocles. Avançando pelo mesmo caminho, V.V. Ivánov acompanha a volta às raízes linguísticas (proto-indoeuropeias) e mitológicas desse mesmo motivo e vai mais além: perscruta as raízes humanas universais dos enigmas relacionados com o incesto, que unem as tradições do Velho e do Novo Mundo. Assim, além das fontes remotas, descobrem-se também as causas mais tardias da transformação da antiga estrutura.

Embrenhar-se por essas trilhas heurísticas do livro, apesar *et pour cause* da linguagem e das referências extremamente rigorosas, é empresa altamente instigante. Pode-se dizer que a cada momento encontram-se teses e comprovações surpreen-

---

<sup>17</sup> S.I. Nekliúdob, um dos principais representantes da Semiótica Russa atual, presente ao Colóquio Internacional “Mitopoéticas: da Rússia às Américas”, realizado junto ao IEA da USP em 1998, assim explicou, em uma de suas apresentações, o que vêm a ser esses processos históricos tipológicos na mitopoética: “muitas tradições folclóricas podem se desenvolver sem influência mútua, no entanto seu desenvolvimento dá-se segundo as mesmas linhas que são chamadas esquemas ou modelos tipológicos.”

dentes. Sirva como exemplo aqui esta formulação do folclorista russo Bogatyrión: “atos mágicos e fórmulas verbais podem ter surgido ao mesmo tempo”. Estudando o papel das palavras nas representações religiosas arcaicas, através da linguística e da etnologia, ele chegou a comprová-lo na civilização dos Hititas. O próximo passo foi verificar como o texto verbal antigo era inseparável do ato ritual, num número significativamente grande de casos, instituindo o assim chamado “sincretismo primitivo”. Além dele, Vesselóvski e Vygótski levaram adiante esses estudos: o primeiro postulando que o mais antigo rito sincrético correspondia à necessidade de uma catarse psicofísica, e o segundo, baseado no conhecido princípio fisiológico do “funil” de Sherrington<sup>18</sup> e nas suas próprias investigações psicofisiológicas, estudando a união dessas formas sincréticas catárticas primitivas com a arte posterior.

No estudo dos diferentes sistemas de signos (línguas, mitos, rituais, etc.), a aproximação tipológica de um deles, tido como o mais arcaico, a quaisquer fenômenos no interior de outro sistema semelhante, é particularmente justificada no caso de esses fenômenos terem se sobressaído como resquícios. Este é um dos princípios formulados por Vesselóvski da “racionalidade das contraposições tipológicas”. Entre suas comprovações está todo o estudo dos rituais siberianos da “caça ao urso”, em que, residualmente, estaria refletida a visão de mundo dos povos da Idade da Pedra.

Mas onde começa a entrar Eisenstein nisso tudo? Justamente a partir do fim do primeiro capítulo, no momento em que os formalistas aprofundam a noção de Vesselóvski<sup>19</sup> de que a delimitação dos gêneros artísticos “é sempre histórica, ou seja, justificada somente para um determinado momento”. Vendo os gêneros como resultados da evolução do ato sincrético original, ele estabelece com isso um limite entre a poética contemporânea diacrônica e a poética “sincrônica” de Aristóteles. Pois bem, Bakhtin e Eisenstein conseguiram desfazer a

---

<sup>18</sup> Sir Charles Scott Sherrington (1857-1952). Fisiólogo inglês, ganhador do prêmio Nobel de 1932, famoso por seus estudos sobre as funções integradas do sistema nervoso nos animais superiores e contra a teoria dos “arcos-reflexos”.

<sup>19</sup> Entre eles, TOMACHÉVSKI, 1927.

contradição entre elas, o primeiro baseando-se na integração dos “gêneros discursivos” ligados a determinadas situações de comunicação, o segundo introduzindo categorias aristotélicas no episódio da escadaria de Odessa do *Encouraçado Potiômkin*.<sup>20</sup> Já está visível a atração que Eisenstein sente não apenas pela totalidade em si, mas por uma totalidade que represente a união dos contrários.

Outra hipótese cara a Eisenstein, a do caráter primeiro da técnica em relação à arte (que nada tem a ver com o tecnicismo em si), não só não constitui de modo algum um resultado dos últimos séculos, como é verificada, segundo o relato de V.V. Ivánov neste capítulo, em particularidades da terminologia indo-europeia: “a criação de obras de arte vocabular (e de outras obras de arte, como é de se esperar) era descrita mediante indicações técnicas que se referiam inicialmente àqueles ofícios como a carpintaria, a tecelagem, a urdidura”. E continua: “Qual a base gestual que existe no fundo das significações das palavras, dos desenhos, das representações pictóricas?” Esta é mais uma pergunta de Eisenstein, respondida neste capítulo, que liga, por exemplo, os arquivos do cineasta aos arquivos de Vygótski:

Analisando os mais diversos conceitos, Eisenstein, que preencheu com pesquisas etimológicas seus diários, procurava descobrir as ações físicas (biológicas) nas quais aqueles se baseiam [...]. Esta sua ênfase no gesto físico apresenta interesse à luz de novos trabalhos sobre semântica, onde se supõe que a orientação física do homem no mundo sirva de base para a descrição do mundo que está fixada na linguagem.<sup>21</sup>

Se o quarto capítulo do livro (que, partindo dos hinos védicos em que está anagramado o nome da divindade, passa por Bach, o compositor favorito de Eisenstein, que anagramava

---

<sup>20</sup> Cf. CHKLÓVSKI, 1965.

<sup>21</sup> IVÁNOV, 2009, p. 128. Vygótski, através do método de reconstrução interna que permite ver nas anomalias vestígios mais antigos, estabeleceu diferenças entre as formas mais antigas de suposta comunicação gestual e o comportamento dos antropóides. Resumindo: Vygótski chegou à conclusão que o que move um chimpanzé é determinado por uma situação do campo visual, ao contrário, o que move uma criança é determinado pelo que ele chamou de naïve Physik, ou seja, sua experiência primitiva sobre a natureza física do meio e do seu corpo.



seu nome em suas composições e chega aos anagramas de Saussure), junto com o primeiro, serve de moldura refinada para o pensamento de Eisenstein, o grande quadro se encontra nos capítulos centrais.

Neles (capítulos II e III), V.V. Ivánov se baseou em duas importantes obras do cineasta publicadas, até agora, apenas em fragmentos,<sup>22</sup> *O Método (Methode)* e *O problema básico (Grundproblem)*, e nas páginas, guardadas em arquivos, de suas anotações e diários realizados durante as filmagens de *Que viva México!*

Acompanhando o fio alinhavado no começo do livro de que o sincretismo biológico-social não aparece apenas nos sistemas primitivos mas em todos os sistemas de signos da arte, é em *Grundproblem* e *Methode* que Eisenstein esboça sua teoria estética, em uma linguagem telegráfica (o que leva a crer que os livros e as anotações fossem primeiramente um *pro-memoria*), onde os equacionamentos e as alusões são organizados e comentados por V.V. Ivánov de maneira a tornar a leitura sempre mais estimulante. Partindo do pressuposto de que a juventude do cinema o liga às formas arcaicas da cultura, Eisenstein vai ainda mais longe: para chegar ao movimento cinematográfico dedica-se ao estudo do tropismo das plantas, dos olhos dos insetos e dos répteis, e, partindo dos níveis do movimento fisiológico, chega aos mais altos níveis da consciência! Ao longo de seu caminho biológico-dialético-evolutivo, não estranho a certo biologismo psicanalítico, as descobertas são contínuas: todas elas encadeiam-se para o que ele caracterizou como sendo “o problema fundamental” da arte, ou seja, “a ascensão aos mais altos níveis intelectuais e a descida, através da forma, às camadas do mais profundo pensamento sensorial”. Ao nosso ver, até hoje, uma de suas melhores definições. Esse mergulho no pensamento arcaico, pré-lógico, representa a regressão, que deve ser compensada

---

<sup>22</sup> Embora exista uma edição soviética em seis (ou sete) volumes grandes das *Obras Escolhidas* de Eisenstein (Ed. Isskustvo-Moscou), iniciada em 1960 (em 1971 saiu o sexto volume), ela, como o próprio título diz, está longe de abranger toda a obra do cineasta. Os planos para retomá-la em sua integridade existem: em 1997, por exemplo, saíram em coedição do Museu do Cinema de Moscou e da Redação do Jornal *Trud*, dois volumes de quase mil páginas de suas *Memórias* autobiográficas.

pela progressão, para que se crie a obra de arte. Não há a menor dúvida de que a arte, para Eisenstein, está ligada também ao diabólico, ao arquetípico, ao mágico. De tanto meditar sobre os limites desses domínios, em seus estudos sobre o êxtase, Eisenstein chegou a passar por uma verdadeira crise. Acalmou-o a ideia de que o artista mantém controle sobre esses limites, enquanto que eles escapariam ao doente.

A forma, para ele, age sensorialmente sobre o autor e o fruidor, porém sobre o pano de fundo de uma grande unidade ou lei do comportamento social, ou, melhor ainda, de uma lei cósmica ou primordial. Quanto mais vasta for essa lei, mais eficaz a obra. As pesquisas do cineasta nesse campo são as mais insólitas e as mais apaixonantes. Só para enumerar algumas das discutidas nos capítulos centrais: o cinema de Walt Disney e a regressão ao mundo animal; a passagem do mundo vegetal para o mineral e a forma cristalográfica do ornamento; a autopunição dos heróis de Dostoiévski num mundo sem destino; as substituições sucessivas do indivíduo após o trauma primordial; o milagroso como fusão de diferentes estados estancos; a espiral logarítmica como fórmula do crescimento; o cinema futuro como superação dos limites da representação; o sofrimento das coisas em *Outubro* e o princípio da multiplicidade dos estádios; o cinema como linguagem sem signos e o andrógino como super-homem imaginário, unificador das oposições. Como se vê, muito caminho tem ainda o cinema (e nossa cultura) pela frente até chegar à experimentação dos momentos propostos por Eisenstein bem mais de meio século atrás.

## Referências bibliográficas

- ANDERSON, S. *Phonology in the twentieth century: Theories of rules and theories of representations*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- BERNADINI, A., FERREIRA, J.P. (Org.). *Mitopoéticas*. Da Rússia às Américas. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CHKLÓVSKI, V.B. *Quarenta anos atrás*. Artigos sobre o cinema. Moscou, 1965.
- DASCAL, M. *La Semiologie de Leibniz*. Paris: Aubier Montaigne, 1978.
- FACCANI, R., ECO, U. (Org.). *I Sistemi di Segni e Lo Strutturalismo Soviético*. Milano: Bompiani, 1969.
- GREIMAS, A. J. "La description de la signification et la mythologie comparée". In: *L'Homme*, v. 3, n. 3. Paris: 1963.
- IVÁNOV, V. V., TÓPOROV, V. N. "K rekonstrútsi praslaviánsko-vo tieksta". In: *Slaviánskoie iazykosnánie, V Mejdunaródnii siezd slavístov*. Doklady Soviétskoi delegátsii ("A propósito da reconstrução de um texto protoeslavo" em Língua Eslava. Comunicações da delegação soviética ao V Congresso Internacional de Slavistas). Moscou, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Slaviánskie iazykovie modelíruitchie semiotitcheskie sistemy* (Sistemas semióticos modelizantes em linguística eslava). Moscou, 1965.
- IVÁNOV, V. V. "Antropologia Cultural e História da Cultura". In: *Odisséia – O homem e a história*. Moscou: Naúka, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Les Mythologiques*, vols. I-III. Paris: Plon, 1964-1968.
- LOTMAN, J., USPIENSKIJ, A. *Ricerche Semiotiche*. Torino: Einaudi, 1973.
- LOTMAN, I. et alii. *Ensaio de Semiótica Soviética* (Pref. Salva-  
to Teles de Menezes) – Livros Horizonte, Lisboa, 1981.
- LOTMAN, I. M. *The Universe of Mind* (Intr. Umberto Eco). Lon-

don-New York: Tauris &cCo Ltd., 1992.

MACHADO, I. *Escola de Semiótica*. São Paulo: Fapesp-Ateliê, 2004.

----- . *O filme que Saussure não viu*. São Paulo: Fapesp-Horizonte, 2007.

MELETÍNSKI, E. *A estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

NEKLIUDOV, S. I. *Moskovsko-Tártuskaia Semiotičeskaia Chkola*. Moscou: Ed. Escola, 1998.

PETRILLI, S. *Teoria dei Segni e Del Linguaggio*. Edizioni B.A. Bari: Graphis, 1998 (2a. ed. 2001).

PEIRCE, S. Ch. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PREVIGNANO, C. (Org.) *La Semiottica nei paesi slavi*. Milano: Feltrinelli, 1979.

RABELO CAMPOS, Maria Helena et alii. *Cadernos de Linguística e teoria da Literatura, n° 6 (Ensaio de Semiótica)*. Faculdade de Letras da UFMG, 1978.

SCHNAIDERMAN, B. (org.) *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOMACHÉVSKI, B. *Teoria da literature*. Poética, 2ed. Moscou-Leningrado: Naúka, 1927.

----- . *Teoria da Literatura. Poética*. Leningrado, 1927.

# «Ленин» Владимира Маяковского в переводе Анджело Марии Рипеллино\*

Алессандро Ниеро\*\*

**Аннотация:** Темой статьи является перевод поэмы Маяковского «Ленин», выполненный Рипеллино по поручению Туринского издательства Эйнауди в 1967 году. Перевод – наглядный пример работы, которая проводится не по личному выбору переводчика, а по приглашению издателя. При подобных обстоятельствах, можно предполагать, что между переводчиком и переведенным существует относительно низкая степень конгениальности. Это подтверждается не только в «Предисловии» Рипеллино к переводу, а также в письме его к Гвидо Давико Бонино, редактору издательства, написанном в период работы над «Лениным». Несмотря на это, перевод, сделанный Рипеллино чрезвычайно интересен. В его подходе к стихотворному переводу, есть разительное отличие от его же переводов Б. Пастернака (1957) и А. Блока (1960), и в последствии В. Хлебникова (1968). Для «Ленина» Рипеллино употребляет как можно больше рифм, ассонансов, консонансов и т.д. – словом он настолько заботится о формальных особенностях поэмы, что (идеологическое) содержание ее частично отходит на задний план. По всей вероятности, Рипеллино таким образом хочет привлечь внимание читателя скорее к Маяковскому, как к «революционному поэту», чем к Маяковскому, как к «поэту Революции».

**Resumo:** Este artigo tem como tema a tradução do poema "Lenin", de Maiakóvski, feita por Ripellino, sob encomenda da editora Einaudi, de Turim, em 1967. A tradução é um exemplo claro de trabalho realizado não por escolha pessoal do tradutor, mas a convite da editora. Em circunstâncias semelhantes, pode-se supor que há um grau relativamente baixo de congenialidade entre o tradutor e o traduzido. Isto se confirma não apenas no prefácio de Ripellino para a tradução, como em sua carta para o editor, Guido Daviko Bonino, escrita enquanto trabalhava na tradução de "Lenin". Apesar disso, a tradução feita por Ripellino é extremamente interessante. Em sua abordagem da tradução poética, há uma diferença marcante de suas próprias traduções de B. Pasternak (1957) e A. Blok (1960) e, posteriormente, de V. Khlebnikov (1968). Para "Lenin", ele emprega tantas rimas, assonâncias, consonâncias etc. quanto possível. Ou seja, ele se preocupa tanto com as características formais do poema que seu conteúdo (ideológico), em parte, é deixado em segundo plano. Com toda certeza, Ripellino quer chamar a atenção do leitor mais para Maiakóvski como "poeta revolucionário" do que para Maiakóvski como "poeta da Revolução".

**Ключевые слова:** Анджело Мария Рипеллино; Владимир Маяковский; Поэтический перевод; Прием русской литературы в Италии.

**Palavras-chave:** Angelo Maria Ripellino; Vladimir Maiakóvski; Tradução poética; Recepção da literatura russa na Itália.

\* Artigo submetido em 06 de fevereiro de 2019 e aprovado em 21 de março de 2019.

\*\*Alessandro Niero è docente all'Università Alma Mater Studiorum di Bologna. E-mail: alessandro.niero@unibo.it

**В** феврале 1967 года Джулио Эйнауди, владелец одноименного туринского издательства, лично попросил Анджело Марию Рипеллино – профессора римского университета, переводчика, поэта, литературоведа, специалиста по русской литературе XX века – перевести «Ленина» Владимира Маяковского. На тот момент прошло 50 лет с момента Великой Октябрьской Революции и таким образом, издательство Эйнауди – левого толка – собиралось, вероятно, отметить это знаменательное событие.

За спиной Рипеллино как переводчика к этому времени уже были не только две антологии по русской поэзии (в первой давалась картина конца XIX века – первой половины XX века; во второй предлагалась подборка стихов из поэтов 60-ых годов, т.е., «новых советских поэтов»), а также две «монографические» книги: избранная лирика Пастернака<sup>1</sup> и Блока.<sup>2</sup> Кроме того, в это время (уже, по крайней мере, с 1965 г.) Рипеллино был занят составлением важнейшей для него книги «Стихотворения» Хлебникова.<sup>3</sup> Предложение Эйнауди, следовательно, несколько отвлекло его от хлебниковской книги, которой Рипеллино дорожил до такой степени, что на ее титульном листе он фактически выдается за автора.

О том, что Эйнауди, пытаясь убедить переводчика принять предложение, сначала встретил его «отказ», говорит предисловие (до странности короткое), написанное Рипеллино к книге «Lènin», вышедшей в декабре 1967. В нем он заявляет о «Ленине», как о «наиболее

---

<sup>1</sup> См. *Nuovi poeti sovietici*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi, 1961.

<sup>2</sup> PASTERNAK, 1957.

<sup>3</sup> BLOK, 1960.

слабой» [meno robusto] и «бедной изобретениями и метафорами» [più povero di invenzioni e metafore] среди поэм Маяковского. Правда, в других местах предисловия Рипеллино задерживается и на достоинствах поэмы (не на политических, однако), но, по прочтении его, все равно создается четкое впечатление, что перед нами наглядный случай переводческой работы, которая проводится переводчиком не по его личному выбору, а по приглашению друга-издателя, которому неудобно отказать (это своего рода «социальный заказ»). О том, что Рипеллино не совсем охотно взялся за дело свидетельствует письмо (от 8 февраля 1967), хранящееся в архиве Эйнауди в Турине, которое Рипеллино послал одному редактору издательства, Гуидо Давико Бонино. Его стоит привести, хотя бы частично:

Дорогой Гуидо,

[...] Я сделал все, что мог: [Ленин Маяковского] это действительно ужасно риторическая вещь и, конечно, не самая значительная у этого поэта. Если бы от него только это осталось, он предстал бы нам как скромный мятежник [Винченцо] Монти. В любом случае, я решил вопрос «звуко-фоническим» способом, то есть я решил передать всю барабанную и фанфарную суть поэмы, ее судорожную жестикуляцию. Ничего лучше для кармелибенов<sup>4</sup> партийных ячеек Комаккьо и Салапаруты. Но, возможно, и это необходимо.

Caro Guido,

[...] Ho fatto tutto ciò che ho potuto: è infatti una cosa terribilmente retorica, e non certo la più significativa di questo poeta. Se di lui solo questo fosse rimasto, egli ci apparirebbe un piccolo Monti della rivolta. Comunque, ho scelto la soluzione "fonica", cioè ho pensato di renderne tutta la sostanza tamburesca e fanfarica, la trafelata gesticolazione. Nulla di meglio per i carmelibeni delle cellule di Comacchio e Salaparuta. Ma forse anche di questo c'è bisogno.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> RIPELLINO, 1968.

<sup>5</sup> См. предыдущее примечание.

Некоторые места цитаты требуют объяснений.

Рипеллино упоминает Винченцо Монти (1754-1828, главного представителя итальянского неоклассицизма), мне кажется, в качестве поэта не первостепенного, известного в основном тем, что перевел «Илиаду» Гомера.

Что касается «кармелибенов», здесь ирония направлена на актеров, по-видимому, подражающих художника Кармело Бене [Carmelo Bene], очень эффектно читавшего Маяковского в то время.

Комаккьо и Салапарута – итальянские городки (первый располагается в регионе Эмилия-Романья, второй в южной Италии, в области Трапани, Сицилия), служащие здесь примерами провинциальных мест в Италии, где непременно присутствовала ячейка итальянской коммунистической партии.

По словам (и, главное, по тону) Рипеллино окончательно становится понятно, что степень конгениальности между переводчиком и переведенным, здесь,<sup>6</sup> относительно низка.

В чем заключается «звуко-фонический способ», которым Рипеллино решил вопрос передачи художественной специфики поэмы Маяковского? Обратимся снова к предисловию переводчика:

я умудрился сделать так, чтобы в моем переводе слышался тот же шум, который слышится в тексте Маяковского, раздавались те же раскаты и взрывы, звучала та же раскаленная риторика, которая все безудержно переполняет и, переливаясь через край, все заражает собой, как словесный мухомор. Взяв ориентиром работу моих бразильских друзей Аролдо де Кампоса и Бориса Шнейдермана, которые сумели красиво воспроизвести в своих переводах звуковую ткань и акустические приемы некоторых стихотворений Маяковского, я попытался передать на нашем языке оглушительную фонетику поэмы,

---

<sup>6</sup> Здесь Рипеллино намекает на актеров, подражающих Кармело Бене [Carmelo Bene], очень эффектно декламировавшего Маяковского в то время.



представив себе о том, какой эффект она будет производить при звонком, громочущем чтении с помоста или с трибуны.

mi sono ingegnato di rendere con altrettanto rumore il rumore del testo di Majakovskij, gli schianti e gli scoppi, la sua arroventata retorica che pullula senza ritegno e trabocca ed intossica come un'amanite verbale. Mèmore dell'esempio dei miei amici brasiliani Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, che sono riusciti a riprodurre a meraviglia nelle loro versioni la stoffa sonora, gli artifici acustici di alcune liriche di Majakovskij, ho tentato di riportare nella nostra lingua l'assordante fonetica del poema, pensando in specie agli effetti d'una lettura a voce spiegata, d'una dizione squillante da un podio, da una tribuna.<sup>7</sup>

«Шум», переданный Рипеллино в своем переводе состоит, прежде всего, из точных рифм (15% общего количества звуковых связей), неточных рифм, ассонансов и консонансов. Кроме того, поэма буквально кишит внутренними созвучиями и аллитерациями. Русский читатель (а русский поэт-переводчик тем более), в этом, наверно, не видит ничего особенного, а может, будет неодумевать перед таким скромным количеством точных рифм... Но надо иметь в виду, что, во-первых, в 60-ые годы в Италии переводчики пользовались в основном верлибром, и, во-вторых, что сам Рипеллино, переводя поэтов первой половины XX века, Пастерака и Блока, тоже употреблял свободный стих и избегал рифм. Итак, перед нами не только в очередной раз возникает вопрос о разнице и асимметрии между двумя переводческими традициями – итальянской и русской –, а также имеется переводчик, который изменяет своему (не писаному) “правилу”, совершая шаг в сторону от своей собственной переводческой манеры.

Приведу первые 113 строк поэмы (каждая “ступень” лесенки Маяковского входит в счет):

---

<sup>7</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. [Письмо к Гуидо Давико Бонино от 8 сентября 1967 г.]. Архив издательства Эйнаути, Переписка с итальянскими авторами. Папка 174/1 (А.М. Ripellino). Единица хранения 2577/3. Лист 1086.

Время –  
          начинаю  
                          про Ленина рассказ.  
Но не потому,  
          что горя  
                          нету более,  
время  
          потому,  
                          что резкая тоска  
стала ясною  
                          осознанною болью.  
Время,  
          снова  
                          ленинские лозунги развихрь.  
Нам ли  
          растекаться  
                          слезной лужею, –  
Ленин  
          и теперь  
                          живее всех живых.  
Наше знание –  
          сила  
                          и оружие.  
Люди – лодки.  
          Хотя и на суше.  
Проживешь  
          свое  
                          пока,  
много всяких  
          грязных ракушек  
налипает  
          нам  
                          на бока.  
А потом,  
          пробивши  
                          бурю разозленную,  
сядешь,  
          чтобы солнца близ,  
и счищаешь  
          водорослей  
                          бороду зеленую  
и медуз малиновую слизь.  
Я  
          себя

под Лениным чищу,  
чтобы плыть  
                                в революцию дальше.  
Я боюсь  
                                этих строчек тыщи,  
как мальчишкой  
                                боишься фальши.  
Рассияют головою венчик,  
я тревожусь,  
                                не закрыли чтоб  
настоящий,  
                                мудрый,  
  человечий  
ленинский  
                                огромный лоб.  
Я боюсь,  
                                чтоб шествия  
  и мавзолеи,  
поклонений  
                                установленный статут  
не залили б  
                                приторным елеем  
ленинскую  
                                простоту.  
За него дрожу,  
                                как за зеницу глаза,  
чтоб конфетной  
                                не был  
  красотой оболган.  
Голосует сердце –  
                                я писать обязан  
по мандату долга.  
Вся Москва.  
                                Промерзшая земля  
  дрожит от гуда.  
Над кострами  
                                обмороженные с ночи.  
Что он сделал?  
                                Кто он  
  и откуда?  
Почему  
                                ему  
  такая почеть?  
Слово за словом

из памяти таская,  
не скажу  
ни одному –  
на место сядь.  
Как бедна  
у мира  
сло́ва мастерская!  
Подходящее  
откуда взять?  
У нас  
семь дней,  
у нас  
часов – двенадцать.  
Не прожить  
себя длинней.  
Смерть  
не умеет извиняться.  
Если ж  
с часами плохо,  
мала  
календарная мера,  
мы говорим –  
«эпоха»,  
мы говорим –  
«эра».

[Tempo – / inizio / su Lènin un racconto. // Ma non perché / la pena / sia minore, // tempo, / perché / la penetrante angoscia // è ormai cosciente / limpido dolore. // Tempo, / i motti / di Lènin ritùrbina. // Perché / sciogliersi / in una pozza di lacrime? // Lènin / anche oggi / è un vivo, non un'urna. // Nostro sapere – / nostra forza / ed arma. // Gli uomini sono barche. / Sebbene in terraferma. // Mentre tu vivi / i tuoi / ami, // molte conchiglie / sporche d'ogni genere / ti si vengono / incollando / ai fianchi. // Poi, / squarciando / la ràbida burrasca, // cerchi di stare / più vicino al sole, // e delle alghe / la verde barba / raschi // e delle meduse il muco lampone. // Io / mi scrosto / con Lènin in vece, // per navigare più oltre / nella rivoluzione. // Ho paura / dei mille e mille versi, // come di un'infantile / invenzione. // Temo che col fulgore d'una benda // posta sul suo capo / essi nascondano // l'umana, / saggia, / autentica // enorme / leniniana fronte. // Temo / che processioni / e mauso*lei*, / lo statuito statuto / degli ossequi

// con effluvi / di incensi stucchévoli // sommergano / di Lè-  
nin la schiettezza. // Tremo per lui, / così come per l'iride, //  
che da beltà melliflua / non venga / calunniato. // Il cuore  
vota – / ho l'obbligo di scrivere: // il dovere me ne dà manda-  
to. // Tutta Mosca. / La terra assiderata / palpita dal frastuo-  
no. // Sopra i falò silhouette rattrappite / dal gelo della notte.  
// Che ha fatto? / Chi è? / Donde viene quest'uomo? // Per-  
ché / gli si tributa / tanto onore? // Parole e parole / cavando  
dalla memoria, // nemmeno ad una / potrò dire: / imbarcati.  
// Com'è misera / al mondo / l'officina della parola! // Dove  
prendere / quella più adatta? // Per noi ci sono / sette giorni  
in tutto, // di dodici ore / bisogna appagarsi. // Non ci è dato  
// vivere più a lungo. // La morte / non sa disculparsi. // Di ore  
/ non c'è da fra sprèco, / è minima / la calendarica sfera, //  
eppure diciamo: «epoca», // eppure diciamo «èra» (11, 13, 15)].

Из пространного, приведенного примера обращают на себя внимание: парономазическая рифма «ritùrbina» : «urna» (11), очень изобретательная неточная рифма «bugràsca» : «ràschi» (13), богатый ассонанс между дактилическими словами «iride» : «scrivere» (13, 15), почти анаграмматическая связь «sprèco» : «èrosa» (15), сплошная парономазия «sfèra» : «èra» (15). Таких примеров в поэмы – целый каталог и я не могу уделить внимание только им.

Хочется, однако, уточнить, что работа Рипеллино над “формой” «Ленина» не сводится только к воспроизведению ее “шума и гама”. Если ограничиться приведенным примером и “восстановить строки”, игнорируя характерную для Маяковского стихотворную “лесенку”, то, из полученных 48 строк, 30 окажутся одиннадцатисложниками (т.е. больше 60% [шестидесяти процентов]). Следовательно, можно говорить об одиннадцатисложнике (который, как известно, является самым распространенным размером в итальянской литературе), как о метрическом фоне переведенного «Ленина».

Но и это не все. Рипеллино проводит тончайшую работу и на уровне лексического состава, использованного им

для передачи идиостиля Маяковского. Тут, пожалуй, и дает о себе знать самая спорная сторона его перевода. Не я, разумеется, должен напоминать вам насколько широким является диапазон языка Маяковского, охватывающий все реестры – от литературно-приподнятого до разговорного-просторечного. Другое дело у Рипеллино: его язык тянет к изысканным, устарелым, поэтическим, иногда даже вычурным словам, этим создавая пышную словесную картину, где, однако, меньше улавливается гамма типичных для Маяковского резких изменений интонации. Короче (и грубо говоря), в плане стилистическом перевод Рипеллино не всегда соответствует оригиналу.

Приведу один единственный пример. В одном месте поэмы, речь идет о том, как капитализм (под пером Маяковского приобретающий черты «делового парнишки», 36) обуржуазивается:

С годами ослабла  
мускулов сталь,  
он раздобрел  
и распух,  
такой же  
с течением времени стал,  
как и его гроссбух.

(38)

Он «дворец возвел – / не увидишь такого» (38) и «Вокруг, / с лицом, / что равно годится // быть и лицом / и ягодицей, / задолицая полиция» (38).

Так переводит Рипеллино: «Intorno / con faccia, / che senza divario // può essere insieme / una faccia e una natica, // la polizia, / dalla faccia di tafanario (39).

Здесь бросается в глаза малоупотребительное слово 'tafanario' (39), которым Рипеллино переводит прилагательное «задолицая». В словаре итальянского языка, составленном Джакомо Девото и Джан Карло Оли и относящимся как раз к годам создания итальянского «Ленина» слово 'tafanario' характеризуется, как шутливый

эвфемизм для слова 'deretano' [задница, зад]. Правда, это экстравагантное слово точно рифмуется со словом 'divario' [разрыв] (39) и находчиво переплетается фонетически с существительным 'natica' [ягодица] («divario»: «natica»: «tafanario»; 39), а все же современный читатель (а, может, и читатель времен Рипеллино), сталкиваясь с ним, может находиться в некоем недоумении.

Но, собственно говоря, что такое 'tafanario'? Это не что иное, как место, куда охотно – речь идет о животных – слетаются слепни (латин. *tabanida*, рус. *слепень*, англ. *horse fly*), т.е., короче, всем известное слово на букву 'Ж'. При переводе слова, самый убодный вариант, сразу попадающий под руку, это слово 'culo'. Неслучайно к нему прибегли предыдущие переводчики «Ленина» Пьетро Цветеремич (примомню, что он выполнил перевод *Доктора Живаго* 1957 г.) и Марио Де Милеки. Первый, в 1946 г. перевел так: «E intorno, / con una faccia, / (che può essere, // a piacere / sia la faccia che chiappa) // la polizia, / faccia di culo».<sup>8</sup> Следующими словами пользовался второй: «E tutto intorno la polizia faccia-di-culo».<sup>9</sup>

В этот раз не до конца адекватный лексический выбор остается – скажем так – на совести Рипеллино, но во множестве случаев не во всем виноват он. Итальянский язык того времени (60-ые годы XX века) тоже способствует тому, чтобы рипеллиновский Маяковский звучал более высокопарно, чем на русском языке и контрасты между стилистическими полюсами сгладились. Дело в том, что в итальянском литературном языке разговорный и просторечный пласты в то время были недостаточно развиты, т.е. они фактически были скорее преимуществом многочисленных диалектов итальянских регионов, чем стандартного итальянского языка.

---

<sup>8</sup> В книге *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, тоже принадлежащей перу Рипеллино, отношение последнего к Маяковскому совсем иное, более положительное.

<sup>9</sup> MAJAKOVSKIJ, 1967, p. 7.

В работе Рипеллино есть еще один интересный момент. Формальные особенности перевода Рипеллино до того пышны (хочелось бы даже сказать – броски), что вместо того, чтобы сопровождать и усилить идеологическую суть поэмы, они выглядят как чистое (переводческое) искусство и, в некотором смысле, отвлекают читателя от (апологетической) сути его содержания. Иными словами, за не очень благосклонным отношением к «Ленину» Маяковского, у переводчика вероятно скрывается задняя мысль. Поднимая своего рода “дымовую завесу” приемов, Рипеллино пытается обратить внимание читателя скорее на Маяковского, как на «революционного поэта», чем на Маяковского, как на «поэта Революции». Благодаря “переводческому футуризму” Рипеллино, пропагандистская сторона поэмы несколько отходит в задний план.

Собственно говоря, в этом мало странного, если учитывать, что за год до перевода «Ленина», Рипеллино написал небольшое эссе, под названием «Перечитать Маяковского!», в котором стоит выделять следующие слова:

Пора безоговорочно утверждать, что наиболее ценная часть поэзии Владимира Маяковского относится к периоду, предшествовавшему революции, и что даже после этого его лучшие произведения – это стихи, написанные в манере кубофутуризма [...]. Наоборот, все бледнее становятся его тексты, его предписания, его рифмованные статьи, связанные с ритуалом политической пропаганды.

È tempo di affermare senza ripieghi che la parte più valida della poesia di Vladimir Majakovskij è quella del periodo precedente la rivoluzione e che, anche dopo, il meglio di lui è nei versi che si ricollegano ai moduli del cubo-futurismo [...], mentre sempre più impallidiscono i suoi testi assertivi, le sue ricette, i suoi articoli in rima, connessi col rituale della propaganda politica.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> RIPELLINO, 1968, p. 269.



Перевод «Ленина» замечателен еще одним, последним аспектом. Рипеллино так усердно старался над формой «Ленина», потому что, очевидно, это приносило ему удовольствие, делало его работу менее скучной и более занимательной. Возможно, это повлияло и на его поэзию. Рипеллино писал в рифму еще до встречи с «Лениным» Маяковского. Однако, после перевода «Ленина» в его стихотворениях начинают появляться рифмы другого, более изобретательного склада (не говоря уже о том, что увеличивается количество дорогих Маяковскому составных сложных слов).<sup>11</sup> Более того, некоторые из причудливых слов, использованные для «итальянского» «Ленина» переходят в стихи самого Рипеллино.

Короче говоря, своим «Лениным» Маяковский оставил след в поэзии своего переводчика. Но тема эта заслуживает особого разговора.

## Библиография

BLOK, Aleksandr. *Poesie*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Parma: Guanda, 1960.

DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo. *Vocabolario illustrato della lingua italiana*. Milano: Selezione dal Reader's Digest – Le Monnier, 1967.

PASTERNAK, Boris. *Poesie*, Introduzione, traduzione e note di Angelo Maria Ripellino. Milano: Feltrinelli, 1957.

*Nuovi poeti sovietici*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi, 1961.

*Poesia russa del Novecento*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Parma: Guanda, 1954

*Poesia russa del Novecento*. A cura di Angelo Maria Ripellino.

---

<sup>11</sup> Иногда сам Рипеллино превращает простые синтаксические сочетания в составные сложные слова: «сосулки слез» (20) > «ghiacciuoli-lacrimе» (21); «тюремная тура» (24) > «carcere-torre» (25); «жернова дум» (52) > «pensieri-palmenti» и т.д. (53); «чнет капитала» (104) > «capitale-giogo» (105); «ума рычаг» (132) > «intelletto-leva» (133); «топота потоп» (160) > «calpestio-tempesta» (161) и т.д.

Milano: Feltrinelli, 1960.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino: Einaudi 1959.

----- [Письмо к Гуидо Давико Бонино от 8 сентября 1967 г.]. Архив издательства Эйнауди, Переписка с итальянскими авторами. Папка 174/1 (А.М. Ripellino). Единица хранения 2577/3. Лист 1086.

----- *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Torino: Einaudi, 1968.

----- *Poesie di Chlébnikov*. Torino: Einaudi, 1968.

МАЈАКОВСКИЈ, Vladimir, *Vladimir Il'ic [Il'ic] Lenin: poema*. A cura di Pietro Zvete[remich]. Torino: Einaudi, 1946.

МАІАКОВСКИ, Vladimirovic [sic]. *Il poema di Lenin*. A cura di Mario De Micheli. Milano: Universale Economica, 1951.

МАЈАКОВСКИЈ, Vladimir. *Lenin*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Torino: Einaudi, 1967.

МАІАКÓВСКИ, Vladímir. *Poemas*. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

# Театр Маяковского и синтез искусств: театр революции или революция театра?\*

Арлете Кавалиере\*\*

**Аннотация:** Театр Маяковского связан с наиболее передовыми эстетическими поисками того времени (как в России, так и на Западе), относившимися к исследованиям и новаторским экспериментам в поэзии, живописи и театре. «Футуристские сумасбродства» его драматургии, воплощенные при помощи театрального языка и режиссуры В. Е. Мейерхольда, демонстрировали уровень экспериментирования, доселе невообразимый на советской сцене. Драматург выстраивает диалоги между персонажами посредством яркого стихотворного языка, словно своеобразный фразеологический маскарад, направленный на то, чтобы охарактеризовать в пародийной форме разные социальные типы. Так, язык улич насмешливо противопоставляется официальной речи, словам действующего политического строя, смешанным с церковнославянскими выражениями.

**Resumo:** O teatro de Maiakóvski integra-se às mais avançadas buscas estéticas ocorridas nas duas primeiras décadas do século XX na Rússia e no Ocidente. A pesquisa de novas formas artísticas marcou experiências radicais no campo da poesia, da pintura e do teatro. As “extravagâncias futuristas” da dramaturgia maiakovskiana, moduladas pela poética cênica do diretor russo de vanguarda Vsévolod Meyerhold, levaram aos palcos soviéticos experimentações teatrais inusitadas, inimagináveis até então. O dramaturgo constrói os diálogos entre personagens por meio de uma linguagem paródica, estruturada como uma espécie de mascarada fraseológica, a caracterizar os diferentes tipos sociais. Assim, a linguagem das ruas com suas expressões coloquiais, matizadas por trocadilhos e jogos de palavras, se contrapõe de modo zombeteiro ao discurso político oficial e aos jargões da linguagem religiosa, marcada por expressões do eslavo eclesiástico.

**Ключевые слова:** Маяковский; Русский театр; Пародия; Гротеск; Русский футуризм.

**Palavras-chave:** Maiakóvski; Teatro russo; Paródia; Grotresco; Futurismo russo.

\*Artigo submetido em 05 de abril de 2019 e aprovado em 17 de abril de 2019.

\*\* Arlete Cavaliere é professora Titular de Arte, Teatro e Cultura Russa da FFLCH-USP e autora de vários livros, como O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese (1996); Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do Grotesco (2009); Teatro completo, de Nikolai Gógol (2009). Email: cavalier@usp.br

**Т**еатр Маяковского состоит из таких пьес, как «Владимир Маяковский. Трагедия» (1913), «Мистерия-буфф» (в двух разных редакциях, 1918 и 1921 года; в 2013 году автором статьи на португальский была переведена вторая редакция пьесы, в Бразилии ранее не издававшаяся), «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), а также коротких скетчей, небольших пропагандистских сценок и сценариев. Созданные в разные периоды творческого и жизненного пути, эти произведения словно образуют единое эстетико-театральное целое. Весь его театральный опыт также органично сочетается с заботами, убеждениями и принципами социального, политического, морального, поэтического или эстетического характера, которые поэт разными способами выражает в разные моменты жизни в бесчисленных стихотворениях, киносценариях, манифестах, журналистских статьях, агитационных плакатах, то есть, в самых разнообразных формах выражения, обусловленных стремительностью и сложностью исторических и художественных перипетий того времени.

Так, драматургия Маяковского обобщает его личный опыт постоянного художественного поиска и в то же время отражает эпоху экспериментов, когда театральные приемы словно заполнили окружающую действительность, а эта действительность, в свою очередь, отвечая на данный призыв, поощряла самые радикальные творческие порывы поэтов и художников, стремившихся избавиться от культурного груза прошлого.

Неслучайно уже в первом театральном опыте Маяковского проявляются многие из основных и частотных элементов его более поздней драматургии – это пародия на библейские сюжеты и отсылки к Священному Писанию. Этот поэтический и театральный прием позволял заполнить его тексты образами, персонажами и цита-

тами религиозного характера, с целью установления глубокого диалога (который, впрочем, был характерен для всего русского авангарда) с русской религиозной традицией. Это диалог, кроме всего прочего, иногда был оттенен насмешками и шутками, как в случае «Мистерии-буфф».

В конце 30-х годов Р. О. Якобсон<sup>1</sup> обратил внимание на то, что сны Маяковского о будущем и его гимн человекобожеству, его богоборчество и этическое неприятие Бога были «куда ближе вчерашнему дню русской литературы, чем дежурному официальному безбожеству». Так, как это также было неоднократно отмечено и более поздней критикой,<sup>2</sup> одной из доминирующих тем в творчестве Маяковского, с меняющимися эстетическими нюансами и тональностью на протяжении его творческого пути, является его конфликтный диалог с Богом: «Религиозный элемент в произведениях Маяковского очень силен: библейские персонажи, события, притчи возникают в его творчестве с неотвязной настойчивостью, пусть и в кощунственной форме и почти как предлог для шумной перебранки с Богом».<sup>3</sup>

К библейским цитатам и реминисценциям добавляется использование Маяковским всей русской религиозной традиции, с ее почитанием икон, молитвами, песнопениями и притчами – составляющими богатого

---

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман анализирует процесс взаимодействия между миром театра и внеатрактальной действительностью. Исследователь рассматривает разные формы того, как может произойти «театрализация» и ритуализация некоторых сторон внеатрактальной жизни, а также ситуации, в которых театр становится моделью поведения в реальной жизни. Хотя Лотман и признает, что объективно искусство всегда так или иначе отражает феномены жизни, переводя их на свой собственный язык, ученый подчеркивает, что одна из форм такого взаимодействия – это когда сама жизнь оказывается областью моделирующего динамизма, способной создавать примеры, которые искусство копирует. Так, если, с одной стороны, искусство может предлагать модели поведения в жизни, то, с другой стороны, модели поведения в реальной жизни могут определять поведение на сцене. Подробнее см.: LOTMAN, 1990.

<sup>2</sup> Многие писатели, поэты и театральные режиссеры искали вдохновение в сюжетах и притчах Ветхого и Нового Завета, проводя параллели с недавними революционными событиями, которые перевернули не только социально-политические основы России, но и, в первую очередь, веки русской религиозной мысли (FREVALSKI, 1984, p. 244).

<sup>3</sup> JAKOBSON, 2006.

репертуара народной культуры и отраженными в обывденной речи, в песнях, пословицах и поговорках.<sup>4</sup>

Авторское прочтение Маяковским этого наследия традиционной культуры, безусловно, не отменяет очевидный иконоборческий протест поэта-футуриста. Этот протест проявляется в пародийном построении его драматургии и, в некотором смысле, и во всем его творчестве, в котором непочтительная свобода в обращении с художественным языком, в использовании новых поэтических, драматических и театральных форм стремится к расширению функций традиционных форм и ироничному переосмыслению их композиционных элементов.

Маяковский восстает против традиции русского реалистического театра и уже в первой пьесе, еще сильно подверженной влиянию русского символизма, излагает основы своего театрального кредо,<sup>5</sup> которое полностью оформится в более поздних произведениях: революция театральных форм должна двигаться в ногу с политической и социальной революцией, а к художественной программе добавляются перемены в русском обществе.

Название и подзаголовок «Мистерии-буфф» не оставляют сомнений относительно политических взглядов и неудержимого футуристского ритма, выраженных в свободе форм. События Октябрьской революции наложили отпечаток на театральные поиски Маяковского – «Мистерия-буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи».

<sup>4</sup> INCHAKÓVA, 2003, p. 52; FREVÁLSKI, 1984, p. 246; RIPELLINO, 1971, p. 52. Б. Шнайдерман отмечает сильное влияние русской религиозной традиции на пародийные построения многих текстов Маяковского. Подробнее см. Schnaiderman, 1971, p. 47.

<sup>5</sup> RIPELLINO, 1971, p. 53. Согласно итальянскому критику, под влиянием художника-футуриста В. Н. Чекрыгина Маяковский страстно увлекся иконами и библейскими сюжетами и часто посещал вместе с ним залы Третьяковской галереи, посвященные иконописи. Художник, взволнованный апокалиптическими событиями и образами катаклизмов, стремился передать сакральной живописи черты современного искусства и всегда хранил на столе Библию. Так что на раннем этапе творчества на Маяковского очень повлияли древние религиозные полотна и творческие поиски друга.

Название комедии объяснялось самим драматургом в программе спектакля, поставленного в 1921 году в московском цирке по случаю III Конгресса Коминтерна. Это также объясняло пародийную двойственность (диалектику серьезного – комического и традиций – современности), которая – в неистовом движении персонажей-типов, сцен и диалогов – объединяла в единое целое злободневность политического театра и священное действие средневековой мистерии.

«Мистерия-буфф» – это наша великая революция, сжатая в стихах и в театральном действии. Мистерия: всё то великое, что есть в революции. Буфф: то, что есть в ней смешного. Стихи «Мистерии-буфф» – это лозунги митингов, уличные крики, язык газет. Действие «Мистерии-буфф» – это движение масс, конфликт классов, борьба идей. Это мир в миниатюре в стенах цирка».

Постановка Мейерхольда, созданная при участии самого Маяковского (особенно в постановке второй редакции пьесы в 1921 году), еще больше подчеркнула переплетение цирковых сценических трюков, вдохновленных ярмарочным балаганом и формами народного театра, с феерическими приемами футуристского театра. Если, с одной стороны, завершающие стихи каждого действия (спетые сначала актерами, а потом повторенные хором) отсылают к популярным фольклорным мелодиям (к жанру частушки, чьи ритм и простые, шуточные рифмы отражаются в стихах пьесы), то, с другой стороны, они усиливают стиль политического ревью и привносят в спектакль жанр театра-кабаре, пользовавшийся популярностью и до Революции.

К пластическим экспериментам актеров-персонажей добавляется поэтическое мастерство Маяковского – политический жаргон, обилие неологизмов, всякого рода алогизмы, семантически пустые словесные каламбуры. Драматург выстраивает диалоги между персонажами посредством яркого стихотворного языка, словно своеобразный фразеологический маскарад, направленный на то, чтобы охарактеризовать в пародийной форме разные

социальные типы. Так, язык улиц насмешливо противопоставляется официальной речи, словам действующего политического строя, смешанным с церковнославянскими выражениями.

Таких примеров множество. Например, подобную словесную виртуозность и звуковую игру можно наблюдать уже в самом начале пьесы, во фрагменте из пролога, где описывается сцена разрушения земли и шум потопа, усиленные звукоподражательным созвучием «протекает-потом-топот-потопа». Такое созвучие довольно сложно сохранить при переводе.

Суть первого действия такая:  
земля протекает.  
Потом — топот.  
Все бегут от революционного потопа.  
Семь пар нечистых  
и чистых семь пар,  
то есть  
четырнадцать бедняков-пролетариев  
и четырнадцать буржуев-бар,  
а меж ними,  
с парой заплаканных щечек —  
меньшевичочек.  
Полюс захлестывает.  
Рушится последнее убежище.  
И все начинают строить  
даже не ковчег,  
а ковчежище.

No primeiro ato é o seguinte o essencial:  
a terra está pingando.  
Depois há um estrondo.  
Todos fogem do dilúvio revolucionário.  
Sete pares de impuros  
e de puros sete pares.  
isto é,  
quatorze proletários-indigentes  
e quatorze senhores burgueses,



e no meio deles,  
um menchevique com um par de bochechinhas  
[chorosas.

O polo inunda.  
Desmorona o último refúgio.  
E todos começam a construir  
não uma arca,  
mas uma arquefúgio.

В этом фрагменте также выделяется аллитерация фонетической группы в рифмах «ще – чек – чег», завершающаяся неологизмом «ковчежище», образованным при помощи слияния слов «ковчег» и «убежище». В переводе на португальский язык мы создали неологизм «arquefúgio», состоящий из слов «arca» («ковчег») и «refúgio» («убежище»).

Диалоги между персонажами, полные каламбуров и игры слов, еще больше подчеркивают сцены с цирковым эффектом, как, например, сцена, в которой принятый за моржа Ллойд Джордж отвечает:

Это не я морж,  
это он морж,  
а я не морж, я Ллойд Джордж.

Foca eu não sou, *Eto ne iá morj,*  
Ele é a foca, *eto on morj,*  
Eu não sou foca, *a iá ne morj,*  
Lloyd George sou. *iá Loyd George.*

Комический эффект, возникающий из-за созвучия слов «морж» и «Ллойд Джордж», невозможно сохранить в переводе, также как и многие реплики персонажа Немца, в которых авторские неологизмы создают каламбуры с немецкими именами и фамилиями. С другой стороны, речи Попа наполнены архаизмами и реминисценциями к старославянскому языку, используемыми драматур-

гом для насмешки над библейскими выражениями и церковными терминами.

Также наполнен комизмом и манифест, который начинается торжественной формулой, которой русские монархи открывали свои официальные выступления, но затем следует гротескный и абсурдный текст, полный несоответствий и бессмыслицы:

Божьей милостью  
мы,  
царь изжаренных нечистыми кур  
и великий князь на оных же яйца,  
не сдирая ни с кого семь шкур, —  
шесть сдираем, седьмая оставляется, —  
объявляем нашим верноподданным:  
волоките всё —  
рыбу, сухари, морских свинят  
и чего найдется съестного прочего.  
Правительствующий сенат  
не замедлит  
разобраться в грудях добра,  
отобрать и нас попотчевать.

Com a ajuda do bom Deus, (*"Bójiei milostiu, my..."*)  
Nós,  
Rei das Galinhas Fritas pelos Impuros  
e Grão-Príncipe das Ditas-Cujas chocadeiras de ovos,  
sem esfolar as sete peles de ninguém,  
- vamos esfolar apenas seis, a sétima pele fica —  
anunciaremos aos nossos súditos:  
tragam tudo —  
peixe, torradas, porcos marinhos,  
e tudo que acharem pelo caminho.  
O senado que governa  
a nossa grande família  
logo vai tomar de alguns  
e refazer as partilhas.

Этот и другие приемы (чья функция в первую очередь — «замаскировать» язык, а точнее, создать язык-маску для каждого персонажа) вовлечены в семантическую

игру, чей непрерывный процесс создания-деконструкции, основанный на крайней гиперболизации речи, часто приводит к внешнему исчезновению смыслов или же к двусмысленности, которая, впрочем, скрывает в себе намеренную сатиру.<sup>6</sup>

Как передать всё это средствами португальского языка Бразилии? Как же перевести э́ту сло́жную ру́сскую языкову́ю, стилисти́ческую и культу́рную вселе́нную на португа́льский язы́к Брази́лии, переда́ть её в брази́льском культу́рном конте́ксте?

Языковые находки, инновации стиля и жанров, построение сюжета и необычность персонажей, трагизм и комизм, сатирический анализ общества того времени всё это придает Маяковским текстам особую вибрацию, богатую нюансами и многочисленностью планов, которые до сих пор бросают вызов современному читателю и переводчику.

Естественно, речь идёт о передаче «эстетической информации» независимо о «семантической информации», что достигается непредвиденным, удивительным, невероятным соположением языковых знаков. Именно эта хрупкость эстетической информации, которая обеспечивает очарование художественного произведения, затрудняет использование разных способов и механизмов передачи информации, если речь идёт о передаче информации «семантического» характера. Эстетическая информация кодифицируется языком только в той форме, как это создал сам автор, поскольку любое изменение последовательности знаков, каким бы незначительным они ни было, может нарушить эстетическую функцию. Одна и та же «семантическая информация» в разных языках получает различную «эстетическую» окраску.

Несмотря на то, что для официальной советской истории Маяковский-поэт стал одним из символов нового режима, его драматургия замалчивалась многие годы.

---

<sup>6</sup> SCHNAIDERMAN, 1971, p. 48.

Этот факт указывает на сложность его текстов и на трудность их помещения в строгие и упрощенческие идеологические стандарты.

Драматургия, поэзия и проза Маяковского как единое целое, вместе с тематическими и идеологическими связями с историческим моментом, в который они были созданы, должны быть проанализированы под таким углом, который принимал бы во внимание большой вклад их автора в область театральной поэтики и эстетики. Во всех его театральных произведениях мы наблюдаем все тот же поиск нового театрального языка, связанного с эстетическими правилами, которыми руководствовались в своих экспериментах представители русского авангарда в самых разных областях искусства.

Тем не менее, нельзя забывать (в силу очевидности этого утверждения), что в театре Маяковского также появляется смех, корнями уходящий в традиции народной культуры (особенно, ярмарочного балагана, кукольного театра с его комическими персонажами и их смешными выходками). Этот смех связан с тем аутентичным праздничным народным смехом, который подчеркивает карнавальное и комическое видение мира.

Маяковский и все его поколение были очень ориентированы на народную культуру, на иконописную традицию в живописи, на устную традицию народных песен, пословиц и поговорок, даже когда употребляли их в стилизованной, пародийной форме.

Таким образом, драматургия Маяковского содержит, помимо самых современных театральных экспериментов, также и элементы народного театра: грубый юмор ярмарочного балагана, цирковой головокружительный ритм с его клоунами и шутами в гротескных масках, разнообразные приемы и красочные трюки клоунады – такие, как, например, путешествие во времени, воскрешение в будущем, фейерверки... Все эти приемы приближают нас к фигурам и образам народных комедий и к формам площадного комизма.

В театральной поэтике Маяковского драматический текст и сценические приемы образуют неделимое целое. Неслучайно вся театральная деятельность Маяковского была отмечена сценическими экспериментами В. Э. Мейерхольда.

Стилизация, пародия, гротеск, структура выделяющихся виньеток и картин полностью соответствовали театральной эстетике Мейерхольда, который, в свою очередь, вдохновляясь языком кинематографа и теорией монтажа С. М. Эйзенштейна, стремился к разделению действия на ритмические фрагменты и превращал события в череду коротких эпизодов, часто контрастирующих друг с другом.

Пользуясь сдвигами, цветом, трюками и разнообразными экспериментами, которые предлагала им современная сцена, Маяковский и Мейерхольд смогли превратить театральное искусство в один из самых ярких художественных феноменов во всем движении русского авангарда и таким образом открыли перспективы создания нового художественного языка, отмеченного обновленным союзом слова и образа и взаимодействием между разными видами искусств. Последняя черта, впрочем, является фундаментальной и для нашего времени.

## Библиография

AMIARD-CHEVREL, Claudine. "La cirquisation du théâtre chez Maiakóvski". In: Du cirque au théâtre. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

ФРЕВАЛЬСКИЙ, А. "Первая советская пьеса". В кн.: В мире Маяковского - сборник статей. М.: Советский писатель, 1984.

ИНЧАКОВА, Е.Ю. «Опыт символизма в драматургии Маяковского». В кн.: РАЗНОЕ, Символизм в Авангарде. Академия Наук. М.: Наука, 2003.

JAKOBSON, R. A geração que esbanjou o seus poetas. São Paulo: Editora 34, 2006.

KHARDJIEV, N. "Remarques sur Maïakovski – Gogol dans la poésie de Maïakovski". In: La culture poétique de Maïakovski. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.

LOTMAN, I. Théâtre et théâtralité com composantes de la culture du début de XIX siècle // LOTMAN I., B. USPENSKI B. Sémiotique de la culture russe. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990.

МАІАКÓVSKI, В. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 11. М.: Художественная литература, 1958.

МАІАКOVSKI, V. Théâtre. Paris: Éditions Fasquelle, 1972.

RIPELLINO, A. M. Maïakóvski e o teatro de vanguarda. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RIPELLINO, A. M. "Releer Maïakóvski". In: Sobre Literatura Rusa-itinerário a lo maravilloso. Barcelona: Barral Editores, 1970.

РУДНИЦКИЙ, К.Л. «Театр футуристов» («Театр футуристов»). В кн.: Русское режиссерое искусство 1908–1907. М.: Наука, 1990.

SCHNAIDERMAN, B. A Poética de Maïakóvski através de sua prosa. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TRIOLET, E. "Maïakovski et le Théâtre", in Maïakovski Vers et Proses, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1957.

TCHUKÓVSKI, K. "Vladimir Maïakovski". In: Les Futuristes. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1976.

# *“Uma tempestade que se esconde além das montanhas”: breve topografia das cartas de Marina Tsvetáieva para Boris Pasternak\**

Cecília Rosas\*\*

**Resumo:** Boris Pasternak e Marina Tsvetáieva mantiveram intensa correspondência de 1922 até meados dos anos 1930. Ao longo desse período, como analisa Catherine Ciepiela, a possibilidade de um encontro vai alternadamente sendo adiada, e os autores muitas vezes fazem das cartas laboratórios poéticos, no qual parecem buscar constituir uma linguagem amorosa original, como a recorrência de certas imagens. Este artigo procura analisar a recorrência da metáfora da montanha nas cartas de Tsvetáieva entre 1922 e 1926.

**Abstract:** Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva kept an intense correspondence from 1922 until mid-1930's. Throughout this period, according to Catherine Ciepiela, the authors take turns postponing a prospective meeting, and they often turn their letters into poetic laboratories in which they seem to create a unique love language with some recurring images. This essay intends to explore the recurring mountain metaphor in Tsvetaeva's letters between 1922-1926.

**Palavras-chave:** Cartas literárias; Boris Pasternak; Marina Tsvetáieva.

**Keywords:** Literary letters; Boris Pasternak; Marina Tsvetaeva.

(Espera: estou inventando uma língua  
para dizer o que preciso)

Ana Martins Marques

\* Artigo submetido em 02 de abril de 2019 e aprovado em 13 de maio de 2019.

\*\* Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo. E-mail: ceciliarosas@gmail.com

**E**m 1926, Pasternak, Marina Tsvetáieva e Rainer Maria Rilke mantiveram uma intensa correspondência, reunida no volume *verão de 1926* e traduzida para diversas línguas. Naquele momento, Tsvetáieva passava o verão na Vendeia, litoral da França, e Pasternak morava em Moscou. Tinham respectivamente 34 e 36 anos e eram reconhecidos entre sua geração de poetas russos. Rilke acabava de completar 50 anos e era celebrado como um dos maiores poetas da Europa, mas já estava bastante debilitado pela leucemia, que terminaria por levá-lo no fim daquele ano. No prefácio à edição norte-americana, Susan Sontag define a correspondência entre os três como “um retrato do delírio sagrado da arte. Há três participantes: um deus e dois adoradores (que nós, os leitores das cartas, sabemos que são futuros deuses)”<sup>1</sup>.

O verão de 1926 foi o ponto culminante de uma longa correspondência entre Tsvetáieva e Pasternak, que começou em 1922 e durou mais de uma década. As cartas, no entanto, estavam proibidas de serem acessadas antes dos anos 2000, segundo o desejo da autora. Com a abertura dos arquivos, o livro foi enfim publicado em 2004, sob o nome de *Души начинают видеть* [As almas começam a ver].

A correspondência teve início com uma carta entusiasmada de Pasternak para Tsvetáieva, motivada pela leitura de seu livro *Verstas*. Os dois poetas já haviam se encontrado algumas vezes pelos ambientes literários de Moscou, sem nunca trocar mais do que poucas palavras. Em sua resposta, Tsvetáieva, por sua vez, fez uma lista dos breves encontros entre ambos e encerrou com “aí está, querido Boris Leonídovitch, minha ‘his-

---

<sup>1</sup> SONTAG, 2001, p. 10.



tória com o senhor’ – inclusive em suas interrupções”. Assim se iniciava uma troca de cartas que se estenderia por mais de uma década e teria no desencontro uma espécie de *leitmotiv*<sup>2</sup> ao qual ambos retornam consistentemente. A relação que se estabelece entre os poetas se situa numa zona indefinida entre amizade, amor, reconhecimento e admiração, mas também passa por diversos conflitos. Vários dos temas explorados por eles nas cartas dialogam com a produção poética daquele momento: os sonhos, a separação, a relação entre poesia e história. Em 1926, Tsvetáieva tece uma interessante teia de imagens associadas a mar, montanha, avalanche e tempestade para dar conta das questões que surgiam, em particular sobre a relação entre eles – abalada pela triangulação epistolar com Rilke – e a possibilidade de um encontro. Este artigo procura investigar a recorrência da imagem da montanha nessas cartas de Tsvetáieva entre 1922 e 1926, e como ela se constitui no vocabulário amoroso-epistolar da autora nesse período.

No começo dos anos 1920, Pasternak vinha colhendo os frutos da publicação de *Minha irmã, a vida* em 1922, publicado em Moscou e Berlim.<sup>3</sup> Lazar Fleishman nota que, em relação aos grupos literários do momento, o poeta se encontrava numa posição particular e ambígua: Pasternak enfrentava críticas, tanto pela posição política quanto por seu estilo rebuscado.<sup>4</sup> Naquele momento, porém, apesar da fama obtida pela excelente recepção de *Minha irmã, a vida* – e mesmo por causa dela, já que o autor era muito tímido -- Pasternak se encontrava em crise criativa, pois há anos sentia sua produção poética estagnada.<sup>5</sup>

Nesse contexto, a leitura de *Verstas*, de Tsvetáieva, produziu nele profundo impacto. O próprio autor descreveria esse momento tempos depois:

Era preciso lê-la com atenção. Quando fiz isso, soltei uma exclamação pelo abismo de pureza e força que se revelava

---

<sup>2</sup> CIEPIELA, 2006, p. 82.

<sup>3</sup> FLEISHMAN, 2014, p. 111.

<sup>4</sup> FLEISHMAN, 2014, p. 114.

<sup>5</sup> FLEISHMAN, 2014, p. 116.

para mim. Ao meu redor não existia nada parecido. Vou encurtar o raciocínio. Não há nenhum pecado capital em dizer que, com exceção de Ánnenski e Blok e, com algumas limitações, Andrei Biêli, a jovem Tsvetáieva era o que queriam ser e não conseguiam todos os outros simbolistas juntos. Onde a literatura deles se debatia sem forças num mundo de esquemas inventados e arcaísmos sem vida, Tsvetáieva facilmente passava por cima das dificuldades da verdadeira criatividade, lidava com suas tarefas brincando, com um brilho técnico incomparável.

Na primavera de 1922, quando ela já estava no exterior, comprei em Moscou seu pequeno livrinho *Verstas*. Fui imediatamente cativado pela potência lírica da forma de Tsvetáieva, vivida com sangue, sem fraqueza em seu peito, solidamente sintética e condensada, que, sem perder o fôlego em versos isolados, abarcava sem quebrar o ritmo em séries inteiras de estrofes pelo desenvolvimento a partir de seus períodos.

Nessas particularidades escondia-se alguma proximidade, talvez um senso de comunidade pelas influências recebidas ou a semelhança daquilo que levara à formação do caráter, o papel parecido da família e da música sobre nós, uma similaridade de pontos de partida, objetivos e preferências.

Escrevi para Tsvetáieva em Praga uma carta repleta de êxtase e surpresa pelo fato de ter passado tanto tempo sem notá-la e tê-la reconhecido tão tarde. Ela me respondeu. Estabeleceu-se uma correspondência entre nós, especialmente frequente em meados dos anos vinte, quando apareceu seu livro *O ofício* e ficaram famosos em Moscou, copiados à mão, seus poemas “Poema do fim”, “Poema da montanha” e “O caçador de ratos”, grandiosos pela envergadura, pelas ideias claras, incomuns, e por sua novidade. Nos tornamos amigos.<sup>6</sup>

No momento inicial da troca de cartas, Tsvetáieva estava morando em Berlim, onde esperava para reencontrar o marido, Serguei Efron, depois de enfrentar condições de vida muito duras durante a Guerra Civil que se seguiu à Revolução de 1917. Efron havia lutado ao lado dos brancos, e o casal passara muito tempo sem contato. Durante esse período, Tsvetáieva havia morado em Moscou em absoluta penúria, a ponto de perder uma filha.

---

<sup>6</sup> RILKE, 2000, p. 10.

Já em Berlim, onde chegou em 1922, a autora circulava entre os meios literários russos. Por ali estavam Biêli, Maiakóvski e Chklóvski, e a cidade contava com todo um circuito dedicado à vida cultural russa, com cafés, centros culturais e inclusive a edição de livros em russo. Tsvetáieva, porém, sempre teve uma posição independente entre as correntes literárias de sua época, o que muitas vezes fazia com que fosse recebida com reservas nos meios emigrados.

Esse era o contexto de Tsvetáieva no momento da chegada da carta de Pasternak. Cada um dos dois se encontrava numa situação ambígua de notoriedade e isolamento nos círculos literários – soviéticos, no caso de Pasternak, e emigrados, no de Tsvetáieva. Na biografia de Pasternak, Dmítri Bíkov aponta motivos para a identificação imediata e a alta voltagem emocional que se instaura desde o começo:

Ambos pertenciam a famílias da *intelligentsia* moscovita. Ambos obtiveram reconhecimento relativamente tarde. Ambos seguiam um rígido código moral (...) Ambos haviam se dedicado muito à música na infância (Pasternak, claro, de forma mais profissional); ambos eram germanófilos. Mas o principal é que nos anos 1920 ambos sofriam tamanha solidão literária e humana, tamanho alheamento em seu entorno, que se jogaram um para o outro com toda a sede acumulada de amor, reconhecimento, compreensão; ambos sentiam uma falta insuportável de [alguma] igualdade.<sup>7</sup>

O encontro entre os dois é marcado pelo reconhecimento quase que imediato como poetas de igual estatura. A primeira carta de Pasternak contém uma série de estratégias de aproximação: o poeta declara seu entusiasmo pela obra de Tsvetáieva e, em tom de brincadeira, mimetiza a voz poética da autora, comparando-a a outros grandes nomes da poesia russa daquele momento, como Maiakóvski, Akhmátova, Blok. Ele termina com a intenção de enviar a ela seu livro recém-lançado, *Minha irmã, a vida*.

Tsvetáieva, de sua parte, ficou comovida com a leitura de *Minha irmã, a vida*, e escreveu um texto sobre o livro. Anos depois, em 1934, em carta, diria a um amigo:

---

<sup>7</sup> BÍKOV, 2016, p. 294.

Entre os que se igualam a mim em força, só encontrei Rilke e Pasternak. O primeiro – por escrito, seis meses antes de sua morte, o outro – sem vê-lo. Oh, não apenas em força – poética! Força *como um todo* + força poética. (De criação verbal.) Pois, *para mim*, não pode existir força *como um todo* sem força verbal. Para mim (em mim e nas minhas exigências), trata-se – de uma coisa só. *Não* posso me imaginar *muda* – como também a Rilke ou a Pasternak.<sup>8</sup>

A partir daí, coincidências e desencontros fizeram florescer um conjunto de cartas nas quais discutem poesia, história, política, criação e questões cotidianas. Em diferentes momentos, algum dos lados propõe um encontro, que sempre é postergado pelo outro. Como sugere Catherine Ciepiela, esse adiamento constante vai tensionando a linguagem das cartas e se tornando um motor poético para ambos.<sup>9</sup> De forma não declarada, o desencontro vai sendo cultivado pelos dois correspondentes.

Entre idas e vindas dos dois lados, ao longo dos anos vai se estabelecendo uma aproximação que atinge um ponto culminante em 1926. Como havia acontecido em 1922, Pasternak, depois de uma longa crise criativa que o levava a querer desistir da poesia completamente, novamente lê por acaso uma obra de Tsvetáieva – nesse caso “Poema do fim” – que o entusiasma e devolve a ele o impulso de escrever. Na mesma época, Pasternak recebeu pelo pai a notícia de que Rilke, uma de suas grandes influências literárias, conhecia e admirava seus poemas. Esses dois fatos terminaram por tirar o poeta da crise em que vinha imerso e o fizeram retomar a produção.

É também nessa época que a retórica amorosa vai se intensificando e ficando mais clara. Se antes a relação oscilava entre registros, inclusive com tratamento formal de “o/a senhor/a” (ВЫ) dos dois lados, a partir daí, e já se tratando pelo informal “você” (ТЫ), as declarações de ambos os lados se tornam mais intensas, a ponto de Pasternak intempestivamente propor ir encontrá-la em Paris. Tsvetáieva recusa e adia o encontro em um ano (os dois só se veriam nove anos depois, em 1935, e se-

<sup>8</sup> TSVETÁIEVA, 2008, p. 454.

<sup>9</sup> CIEPIELA, 2006, p. 108.

ria decepcionante para ambos). Anos depois, ela comentaria o caso com uma amiga: “No verão de 26, ao ler meu ‘Poema do fim’, Boris tentou correr ao meu encontro como um louco, queria vir eu o *afastei*. não queria uma catástrofe *generalizada*”.<sup>10</sup>

Dessa forma, é possível analisar na correspondência uma série de procedimentos literários empregados pelos correspondentes. Entre as imagens recorrentes, é particularmente interessante a forma como Tsvetáieva usa a imagem da montanha para se referir ora à relação entre eles, ora a si mesma.

Na obra poética de Tsvetáieva, a imagem da montanha aparece de forma mais clara no “Poema da Montanha”, escrito em 1924. Como aponta Christopher Lemelin, nele Tsvetáieva se foca nas oposições entre alto e baixo.<sup>11</sup> No caso da correspondência, em meados de 1926, as metáforas espaciais de Tsvetáieva se concentram no binário mar/montanha: a montanha como movimento para cima e para baixo, o mar como extensão.

Irina Chevelenko nota que, na obra de Tsvetáieva, a montanha aparece como o lugar onde céu e terra se encontram. Segundo a poeta, a montanha é o ponto “mais alto da terra e mais baixo do céu”,<sup>12</sup> ou seja, o espaço intermediário que liga o mundo cotidiano com uma dimensão superior, sublime. Ainda segundo Chevelenko – a respeito de um poema de 1923 escrito sobre forte influência de Pasternak –, o fato de ser um lugar de intervalo entre céu e terra “faz da montanha uma ‘fortaleza no abismo’: sua inviolabilidade externa é enganosa, ela carrega em si uma catástrofe – a avalanche”.<sup>13</sup>

Nas cartas, a imagem da montanha ganha novas conotações dependendo das expectativas de aproximação ou afastamento. Num primeiro momento, em 1924, na ansiedade de encontrar Pasternak, a avalanche aparece para evocar um caráter de inevitabilidade do encontro entre ela e Pasternak. Em janeiro desse ano, Tsvetáieva escreve:

---

<sup>10</sup> RILKE, 2000, p. 81.

<sup>11</sup> LEMELIN, 2007, p. 479.

<sup>12</sup> CHEVELENKO, 2002, p. 184.

<sup>13</sup> CHEVELENKO, 2002, pp. 253-4.

O senhor, minha desesperança, é ao mesmo tempo também todo o meu futuro, ou seja, minha esperança. Nosso encontro, como uma montanha, desliza para o mar, e no começo o tomei (dentro de mim) por uma avalanche. Não, por muito tempo, por anos, nos veremos ou não nos veremos. Estou profundamente tranquila. Nesse encontro está todo o sentido da minha vida, e às vezes acho que – da sua também. (carta 18)<sup>14</sup>

Alguns meses depois, em julho de 1924, a metáfora da montanha aparece levemente alterada, indicando dessa vez isolamento e distância:

O senhor arrasta consigo sua montanha (isolamento) para todo lado, conversando com conhecidos na rua e chutando uma casca de laranja na *square* – tudo é montanha. Por causa dessa montanha, Pasternak, não vão amá-lo. (carta 24).<sup>15</sup>

Ao longo de 1925, a imagem vai gradualmente se moldando em algo que expressa ao mesmo tempo desconforto e familiaridade. Em fevereiro, Tsvetáieva escreve:

Você me é querido *da cabeça aos pés*, tão terrível, horripelantemente querido como eu mesma, sem nenhum conforto, como as montanhas. (Isso não é uma declaração de amor, é uma declaração de destino.) (carta 26b).<sup>16</sup>

E, em maio do mesmo ano, a montanha está relacionada ao encontro e a deuses terríveis:

Quando nos encontrarmos, é verdade, montanha se unirá a montanha: Moisés – e Zeus. Não o Vesúvio e o Etna, lá há explosões de fogo *terrestre*, e aqui – vem do alto: todo o céu em dois, em um relâmpago. Sabaoth e Zeus. – Em um. – Ah!<sup>17</sup>

Mas é em 1926 que a metáfora da montanha parece ganhar um peso decisivo. Estamos no momento em que a retórica amorosa vai ficando cada vez mais clara. Em carta de 6 de abril de 1926, a autora associa a si mesma à montanha e Pasternak ao mar. Nesta carta, ela afirma que está indo passar o verão

---

<sup>14</sup> ROSAS, 2018, p. 82.

<sup>15</sup> ROSAS, 2018, p. 95.

<sup>16</sup> ROSAS, 2018, p. 100.

<sup>17</sup> ROSAS, 2018, p. 106.

na praia da Vendeia para se aproximar de Pasternak, inspirada pelas referências ao mar no poema *1905* que ele havia lhe mandado pouco antes:

“Amo” é apenas um sinal de convenção atrás do qual não há NADA. Você me entende? Eu não lhe digo [essa palavra], de forma alguma, o que eu sinto por você é muito *preciso*, completamente provado, e terrível apenas por não estar encerrado mais adiante. Estou respondendo por cada segundo atual, eu a encaro de forma topográfica. Um caminho nas montanhas, sem perspectiva, e um caminho que leva mais alto do que a montanha. Está claro? O seu é – o mar, o meu – as montanhas. Vamos dividir e de lá vamos olhar. Vou aprender o mar com toda honestidade e precisão, porque isso é – aprender você. E é rumo a você que vou nessa busca, não rumo à Vendeia. (carta 44)<sup>18</sup>

Essa recusa de Tsvetáieva em usar a palavra “amo” é a recusa em recorrer à linguagem convencional do amor, ao que Barthes chama de “matrizes de figuras”,<sup>19</sup> que se esgotam depois de enunciar o afeto. Se cada indivíduo apaixonado recorre às mesmas formas comuns para expressar o que sente, nossos correspondentes, pelo contrário, parecem buscar constituir uma nova linguagem amorosa, longe da convencionalidade das cartas de amor. É pouco depois dessa carta que Pasternak propõe a Tsvetáieva ir encontrá-la em Paris e ela recusa, comparando-o a uma tempestade: “Você é uma tempestade que ainda está se armando” (carta 50).<sup>20</sup>

Na carta 56, menos de um mês depois, a autora dá continuidade à metáfora construída antes, e à identificação que a poeta havia feito entre si mesma e a montanha. O mar, identificado aqui com Rilke, é uma divindade autossuficiente e, por isso, aterrorizante. Já a montanha, ainda que também tenha esse caráter divino, é benevolente. Em outro trecho da mesma carta, Tsvetáieva associa Pasternak a um rio.

Mas, Boris, uma coisa: EU NÃO AMO O MAR. Não consigo. Tanto lugar e não se pode andar. Um. Ele se mexe, e eu observo. Dois. Boris, é a mesma cena, ou seja, minha óbvia

---

<sup>18</sup> ROSAS, 2018, p. 162.

<sup>19</sup> BARTHES, 2003, p. 21.

<sup>20</sup> ROSAS, 2018, p. 188.

imobilidade forçada. Minha estagnação. Minha – queira eu ou não – tolerância. E à noite! O mar é frio, se afasta bruscamente, é invisível, incapaz de amar, cheio de si – como Rilke! (De si ou de divindade – é igual.) Lamento pela terra: ela tem frio. O mar não tem frio, é – *ele*, tudo o que aterroriza é – *ele*. Sua essência. Uma enorme geladeira (Noite). Ou um enorme caldeirão (Dia). E completamente redondo. Um *pires* monstruoso. *Raso*, Boris. Um enorme berço raso, que a cada minuto expulsa a criança (os barcos). Não é possível acariciá-lo (é molhado). Não é possível rezar para ele (é assustador. Assim, eu odiaria Jeová, por exemplo. Como qualquer autoridade.) O mar é a ditadura, Boris. A montanha é a divindade. A montanha é diferente. A montanha se diminui até Mur [*filho de Tsvetáieva*] (enternecida por ele!). A montanha cresce até a testa de Goethe e, para não perturbar, a supera. A montanha com riachinhos, com tocas, com brincadeiras. A montanha é, antes de mais nada – *minhas pernas*, Boris. Meu valor exato. A montanha é – um travessão grande, Boris, preencha-o com um suspiro profundo.<sup>21</sup>

A montanha então aparece como a incompatibilidade entre os dois. Se dois anos antes o encontro era inevitável como “uma montanha que desliza para o mar”, aqui montanha e mar são divindades incomunicáveis, mundos que não se tocam.

Em seguida, ainda na mesma carta, a poeta afirma:

Não falei o principal: só ousam amar o mar o pescador ou o marinheiro. Só o marinheiro e o pescador sabem o que ele é. Meu amor seria um abuso de direitos (“poeta” aqui não significa *nada*, é o mais lamentável dos pretextos. Aqui é dinheiro vivo).

É orgulho ferido, Boris. Na montanha não sou pior que o montanhês, no mar não sou nem uma passageira: UMA VERANISTA. Uma veranista que ama o oceano... É de cuspir!<sup>22</sup>

Tsvetáieva reafirma o mar como um elemento estrangeiro a ela. Vale lembrar que a imagem do mar, além de ser fundamental na obra poética de Tsvetáieva, está muito ligada a Pasternak; foi no mesmo mês dessa carta que ela escreveu o poema “Do mar”, dedicado a ele. Segundo Ciepiela, até então os poemas de Tsvetáieva para Pasternak encenavam a dor da

<sup>21</sup> ROSAS, 2018, p. 212.

<sup>22</sup> ROSAS, 2018, p. 213.



separação. A partir desse momento, e dirigindo-se tanto a Pasternak quanto a Rilke, Tsvetáieva escreve uma nova série de poemas “estruturados como encontros realizados dentro do espaço do texto, e este ato de disposição deu origem à lírica mais potente de sua carreira”.<sup>23</sup> Em lugar de tematizar o desencontro, Tsvetáieva realiza o encontro dentro de sua obra lírica. “Do mar” foi o primeiro poema dessa série.

Assim, no conjunto de cartas analisadas – com seus significados de inevitabilidade, isolamento, desconforto, destino, deuses –, pode-se dizer que a metáfora da montanha permanece sempre no campo do grandioso e terrível. A poeta está no processo de constituir uma linguagem que, como acontece tantas vezes na obra de Tsvetáieva, transita entre os registros lírico, epistolar, confessional e amoroso. Para retomar a análise de Ciepiela, é nas cartas e nos poemas que o encontro acontece, e, ao longo da correspondência, os dois autores, cada um à sua maneira, se amparavam e se legitimavam como poetas diante dos ambientes mais ou menos hostis em que tentavam se inserir.

A correspondência ainda duraria muitos anos, mas no fim da década de 1920 sua intensidade foi diminuindo progressivamente. Muitos anos depois, ao contar à amiga Raissa Lomonóssova sobre sua relação com Pasternak, Tsvetáieva escreveria:

“Entre mim e Boris, há oito anos (...), existe um acordo secreto: vivermos até [chegarmos] um ao outro. Mas a catástrofe de um encontro era continuamente adiada, como uma tempestade que se esconde além das montanhas”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> CIEPIELA, 2006, p. 179.

<sup>24</sup> TSVETÁIEVA, 2008, p. 402.

## Referências bibliográficas

- BÍKOV, Dmitri. “В зеркалах: Цветаева”, in *Борис Пастернак*. Moscou: Molodáia Gvárdia, 2016.
- CIEPIELA, Catherine. *The same solitude: Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*. Cornell University Press. Ithaca, 2006.
- CHEVELENKO, Irina. *Литературный путь Цветаевой*. Moscou: Novoe literaturnoe obozrénie, 2002.
- FLEISHMAN, Lazar. *Boris Pasternak: the poet and his politics*. Harvard University Press / DeGruyter, 2014.
- LEMELIN, Christopher W. “The Poet Is a between: Time-Space Structures in Tsvetaeva’s “Poèma Gory and Poèma Kontdsa””, in *The Slavic and East European Journal*, V. 51, N° 3 (outono, 2007), pp. 474-490. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20459523>.
- TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo*. Organização de Tsvetan Todorov. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.
- PASTERNAK, Boris; TSVETÁIEVA, Marina. *Души начинают видеть - Cartas dos anos 1922 a 1936*. Organização E. B. Kórkina e I. D. Chevelenko. Moscou: Vagrius, 2004.
- RILKE, Rainer Maria. *Дыхание лирики: Correspondência com Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak*. Moscou: Art-Fleks, 2000.
- ROSAS, Cecília. *O fio longo dos espaços: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926)*. Tese de Doutorado. FFLCH, USP. 2018.
- SONTAG, Susan. Preface: 1926 , in *Letters Summer 1926*. Konstantin Azadovsky, Yevgueni Pasternak e Yelena Pasternak (org.). Tradução de Margaret Wettlin, Walter Arndt, Jamey Gambrell. Nova York: New York Review of Books, 2001.

# Dostoiévski e Graciliano Ramos: literaturas do subsolo\*

Paulo Mendonça\*\*

**Resumo:** neste artigo, estabeleço uma comparação entre Fiódor Dostoiévski e Graciliano Ramos. O objetivo principal do texto é demonstrar de que modo as obras desses escritores se aproximam, a despeito das distâncias geográfica e temporal que os separam. Para tanto, partindo do momento histórico em que ambos produziram, analiso, sobretudo, as obras *Memórias do subsolo* e *Angústia*.

**Abstract:** in this paper, I establish a comparison between Fyodor Dostoevsky and Graciliano Ramos. The aim of this text is to demonstrate how the literary productions of these writers are related, despite the geographical and temporal distances that separate them. For that, starting from the historical moment in which both produced, I analyze, above all, the works *Notes from underground* and *Anguish*.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; Graciliano Ramos; Literatura russa; Literatura brasileira.

**Keywords:** Dostoevsky; Graciliano Ramos; Russian Literature; Brazilian Literature.

“Política à parte, nunca notaram um parentesco muito vincado entre a alma brasileira e a alma russa? Pois eu desde já proclamo Dostoievsky o meu melhor professor de psicologia brasileira”

Pinheiro de Lemos

**M***emórias do subsolo*, obra publicada em 1864, é um dos primeiros escritos de Dostoiévski após a prisão, os quatro anos de trabalhos forçados e o exílio a que fora condenado por sua participação no círculo de Petrachévski, em que se debatiam ideias progressistas. Por seu turno, *Angústia*, de 1936, é entregue por Graciliano Ramos, sem revisão final, exatamente um dia antes de o escritor ser preso. Embora não o tenham acusado, oficialmente, de nenhum crime durante o período de quase um ano em que permaneceu em prisões de Maceió e Rio de Janeiro, também pesava sobre Graciliano certa inclinação à esquerda, o que só viria a se configurar efetivamente oito anos após o escritor alagoano ser liberto, quando, a convite de Luís Carlos Prestes, aderiu oficialmente ao Partido Comunista Brasileiro.

À época em que Dostoiévski produziu *Memórias do subsolo*, a Rússia era um império comandado pelo tsar Alexandre II, que pouco antes implementara uma das reformas mais importantes da história do país, a abolição da servidão: “O Manifesto de Abolição da Servidão de 19 de fevereiro de 1861 foi um dos momentos mais marcantes da história russa...”<sup>1</sup> O Brasil de 1936, à primeira vista, não se parece muito com a Rússia de meados do século XIX. Havíamos deixado a monarquia havia décadas e adotado o regime republicano, que, em tese, deveria representar uma mudança profunda na organização política do país. Sob o comando de Getúlio Vargas, o Brasil estava muito distante de se tornar um país democrático, antes o contrá-

\* Artigo submetido em 28 de abril de 2019 e aprovado em 21 de maio de 2019.

O presente artigo toma por base a dissertação de mestrado Dostoiévski e Graciliano Ramos: a literatura como salvação, orientada pelo Prof. Dr. André Dias e por mim defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

\*\* Doutorando em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) e mestre em Estudos de Literatura (Literatura Brasileira e Teorias Literárias) pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: paulomendonca@id.uff.br.

---

<sup>1</sup> SEGRILLO, 2012, p. 149.

rio. Prova maior disso é o fato de que em 1937, um ano após a publicação de *Angústia*, se instaura no país um regime que ficou conhecido na historiografia brasileira como Estado Novo (1937-1945), ou seja, mais um golpe de Estado, perpetrado por Vargas para tomar o poder: “O regime foi implantado no estilo autoritário, sem grandes mobilizações. O movimento popular e os comunistas tinham sido abatidos e não poderiam reagir; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica”.<sup>2</sup> Como atenta Boris Fausto, o golpe liderado por Getúlio Vargas foi preciso, pois eclodiu num momento político em que as forças opositoras nada podiam fazer para contê-lo.

Não obstante as obras de que tratamos tenham sido escritas sob regimes políticos aparentemente distintos, une-as o fato de que tais regimes, tanto o tsarismo russo quanto o “varguismo” brasileiro, tinham como predicado marcante o autoritarismo, em que o poder, via de regra, se concentra nas mãos de um grande líder. Parece-me que não é meramente figurativo mencionar essa “coincidência”, haja vista que, para escritores como Dostoiévski e Graciliano Ramos, que sempre estiveram atentos à história de seus respectivos países, isto é, à sociedade em formação em que viviam, a opressão à liberdade de pensar e de exprimir-se intelectualmente sempre foi um grande problema com o qual tiveram de lidar em suas carreiras.

As sociedades de que tratamos, a russa do século XIX e a brasileira das primeiras décadas do século XX, buscavam formar-se, desenvolver-se, tomando como modelo o padrão europeu. Aqui, há de se fazer um breve parêntese, pois pode parecer algo estranho mencionar a Europa como se a Rússia dela não fizesse parte, mas esse tratamento aponta para a questão identitária russa, que nunca pôde ser definitivamente resolvida. Confluência de diversas culturas e etnias, a Rússia afinal é europeia, asiática ou um país único que merece ser observado fora dos padrões geográficos convencionais? Esse é, sem dúvida alguma, um dos debates mais complexos dentro dos estudos histórico-geográficos a respeito da Rússia. Para compreendermos o imbróglio de maneira bastante sumária, há de

---

<sup>2</sup> FAUSTO, 2008, p. 200.

se recordar das duas correntes que disputavam a hegemonia do pensamento crítico russo no século XIX. De um lado havia os ocidentalistas, defensores da definitiva europeização do país e que enxergavam nas grandes potências europeias (sobretudo na França) uma inspiração para a necessária modernização da Rússia; de outro, os eslavófilos, para os quais a Rússia era a “nação escolhida”, destinada não a seguir preceitos estabelecidos, mas a apontar o caminho de um novo mundo que teria como sustentáculo a Igreja Ortodoxa. A questão da influência europeia na Rússia daquela época não passou ao largo dos comentários de Dostoiévski:

Somos realmente russos? Por que a Europa exerce sobre nós, sejamos quem formos, uma impressão tão forte e maravilhosa, e tamanha atração? (...) Toda a nossa vida se dispôs em moldes europeus, já desde a primeira infância. Será possível que algum de nós tenha podido resistir a esta influência, a este apelo, a esta pressão? Como foi que ainda não nos transformamos definitivamente em europeus?<sup>3</sup>

Nesse trecho de *Notas de inverno sobre impressões de verão* (obra escrita entre 1862 e 1863), Dostoiévski apresenta uma visão “assombrada” acerca da excessiva influência que a Europa exercia entre os russos. Todavia, embora fosse notadamente um partidário dos eslavófilos, seria injusto não destacarmos que “Dostoiévski é de uma perfeita imparcialidade artística”,<sup>4</sup> o que significa dizer que suas obras estão muito distantes de qualquer tipo de panfleto partidário de uma ideia. Finalmente, resta citar a concepção eurasiática, mais recente, segundo a qual o país deveria vivenciar como algo positivo sua singularidade geográfica e social. Em outras palavras, os russos deveriam aprender a conjugar a inevitável modernização europeia com as suas tradições históricas de maneira harmônica. Está claro que o debate é de enorme proporção e exige um aprofundamento a que só um estudo específico permitiria chegar.

*Memórias do subsolo* e *Angústia* exigem de nós uma atenção especial, uma vez que apresentam recordações de fatos que os próprios narradores vivenciaram. É fora de discussão

---

<sup>3</sup> DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 79.

<sup>4</sup> CARPEAUX, 2015, p. 164.

que os espaços vazios da memória, essencialmente lacunar, são preenchidos por nós de maneira nem sempre coerente. Diz-nos Luís da Silva: “A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade à ficção”.<sup>5</sup> Nessa passagem, o próprio narrador de *Angústia* afirma que suas lembranças se misturam a episódios ficcionais. Então, como saber o que realmente é verdadeiro em seu discurso? Ora, simplesmente não sabemos. Temos acesso apenas ao discurso do narrador e nos restará, como leitores, a possibilidade da dúvida. Portanto, nunca alcançaremos a “verdade”.

A lacuna, o vazio e a consequente (e por vezes proposital) falha na memória podem ser percebidos em muitas obras literárias, mas a peculiar contradição dos atos das personagens, evidenciada em seus discursos, certamente é uma característica que singulariza e aproxima os narradores de *Memórias do subsolo* e *Angústia*. Na obra de Dostoiévski, abundam exemplos da dualidade intrínseca à personagem. Sem dúvida, a primeira leitura da obra não é fácil para o leitor desavisado: “Menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva”.<sup>6</sup> O que pensar de um sujeito que afirma, no início de sua narração, que o que acabamos de ler era mentira? Sobre a questão do livre arbítrio, tema bastante discutido no decorrer de toda a novela e muito caro aos romances posteriores de Dostoiévski, o “homem do subsolo” afirma, ainda na primeira parte da obra: “...o homem, seja ele quem for, sempre e em toda parte gostou de agir a seu bel-prazer e nunca segundo lhe ordenam a razão e o interesse”.<sup>7</sup> O pensamento apresentado nesse trecho pelo narrador será refutado por ele mesmo no parágrafo final de suas memórias:

Bem, experimentai, por exemplo, dar-nos mais independência, desamarrai a qualquer de nós as mãos, alargai o nos-

---

<sup>5</sup> RAMOS, 2011, p. 41.

<sup>6</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 39.

so círculo de atividade, enfraquecei a tutela e nós... eu vos asseguro, no mesmo instante pediremos que se estenda novamente sobre nós a tutela.<sup>8</sup>

Podemos perceber que não há unidade no que é exposto pela personagem ao longo de seu texto, o que, naturalmente, não deve ser considerado como um defeito da obra. Afinal, a incapacidade de apresentar uma coerência discursiva é uma das características mais marcantes desse narrador e corrobora seu caráter ambíguo.

À semelhança de *Memórias do subsolo*, também *Angústia* não nos apresenta uma narração das mais convidativas à primeira leitura. É necessário que o leitor “vença” a estranheza que lhe pode causar o discurso algo obscuro das primeiras páginas, em que não se explica ao leitor o que é e de que trata a narrativa que ele tem diante de si. É forçoso lembrar aqui de Walter Benjamin,<sup>9</sup> para quem o verdadeiro narrador é aquele que não subestima a inteligência do outro, delegando a este a tarefa de desvendar sozinho o *não dito*. A prolixidade de Luís da Silva não aponta para um desnudamento completo. A construção de Graciliano Ramos parece seguir no sentido contrário, permitindo que, pouco a pouco, descubramos o caráter e a personalidade conflituosa de sua personagem. Nas primeiras páginas, encontramos apenas indícios do que está por vir: “O artigo que me pediram afasta-se do papel. É verdade que tenho cigarro e tenho álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce”.<sup>10</sup> Aqui, somos apresentados, indiretamente, aos hábitos do homem que nos conta sua vida, e desde o princípio criamos a imagem de um sujeito casmurro e solitário, o que se confirmará nas páginas seguintes.

Um aspecto que acentua a dramaticidade de Luís da Silva é a sua incapacidade de formar e possuir opinião própria. Assim como o narrador de *Memórias do subsolo*, que apresenta e defende teses contraditórias e bastante questionáveis, Luís da Silva não é capaz de formar opiniões concretas: “as minhas

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>9</sup> Cf. BENJAMIN, 1987.

<sup>10</sup> RAMOS, Op. cit., p. 22.



são fragmentadas, instáveis e numerosas”.<sup>11</sup> A contradição maior da personalidade de Luís da Silva parece residir no fato de ele concomitantemente rejeitar e ambicionar aquilo que tivera a ilusão de possuir por certo momento, isto é, Marina, que para o narrador de *Angústia* representa algo semelhante ao jantar com os “amigos” para o “homem do subsolo”. Marina e o citado jantar são figuras que metaforizam a possibilidade de as personagens acessarem um nível mais alto a que jamais teriam acesso vivendo suas vidas mesquinhas. Em verdade, talvez seja mais correto dizer que metaforizam a *impossibilidade* de qualquer ascensão, já que tanto em *Memórias do subsolo* como em *Angústia* as personagens principais fracassam no intento de serem aceitas pelo outro.

No capítulo inicial de *Memórias do subsolo*, não se configuram ainda memórias propriamente ditas, senão uma defesa incontestada, porém desorganizada, de ideias e pensamentos filosóficos demasiado polêmicos. Em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin anota: “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo. O homem do subsolo já é um ideólogo...”.<sup>12</sup> Das palavras de Bakhtin, destaco primeiramente o fato de o crítico russo considerar que o “homem do subsolo” já é um ideólogo, haja vista que essa será talvez a primeira das grandes personagens dostoiévskianas a defender ideias de caráter filosófico, ainda que o faça, repito, de maneira propositalmente confusa e contraditória. Na verdade, o “homem do subsolo” é o primeiro dos grandes “protagonistas ideólogos” das obras de Dostoiévski. Posteriormente seriam apresentados ao público Raskólnikov, Míchkin, Piotr Stiepánovitch e Ivan Karamázov, personagens centrais de *Crime e Castigo*, *O idiota*, *Os demônios* e *Os irmãos Karamázov*, respectivamente. Mas, afinal, qual a filosofia que sustenta o pensamento desse estranho narrador do subsolo? Para tentar responder a tal questionamento, parece-me válido recorrer

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>12</sup> BAKHTIN, 2013, p. 87.

àquela que talvez seja a maior das personagens já criadas por Dostoiévski, Ivan Karamázov, que desenvolve de maneira contundente a filosofia pioneiramente exposta pelo narrador de *Memórias do subsolo*.

A passagem que cito a seguir se encontra no capítulo “A revolta”, em que Ivan apresenta a seu irmão Aliócha uma visão de mundo radical e revolucionária. Após relatar inúmeras atrocidades cometidas contra crianças (baseadas em notícias amplamente analisadas por Dostoiévski em seu *Diário de um escritor*), Ivan afirma a sua recusa completa pela harmonia eterna:

Não quero a harmonia, por amor à humanidade não a quero. Quero antes ficar com os sofrimentos não vingados. O melhor mesmo é que eu fique com meu sofrimento não vingado e minha indignação não saciada, *ainda que eu não esteja com a razão*. Ademais, estabeleceram um preço muito alto para a harmonia, não estamos absolutamente em condições de pagar tanto para entrar nela. É por isso que me apresso a devolver meu bilhete de entrada. E se sou um homem honrado, sou obrigado a devolvê-lo o quanto antes. E é o que estou fazendo. Não é Deus que não aceito, Aliócha, estou apenas lhe devolvendo o bilhete da forma mais respeitosa.<sup>13</sup>

A devolução do bilhete pode ser lida como uma metáfora que representa a não aceitação de um mundo irascível e impiedoso. Nesse sentido, é necessário questionar se vale a pena construir uma suposta harmonia à custa da lágrima de uma criança. Certamente, Ivan Karamázov nos diria que não, pois, para ele, as crianças são a personificação da pureza e inocência que não deveriam jamais ser maculadas. Interessante observar que, no princípio deste capítulo, Ivan diz a Aliócha que “queria falar do sofrimento humano em geral”,<sup>14</sup> mas que se deterá apenas no sofrimento das crianças, ainda que isso reduza consideravelmente a abrangência de sua argumentação. Ivan apresenta uma preocupação que sempre foi cara a Dostoiévski. Em *Humilhados e ofendidos* (1861), uma das personagens centrais é a pequena órfã Nelly, que terá retratada toda a sua

---

<sup>13</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 340 – grifo do autor.

<sup>14</sup> DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 327.

miséria psicológica e social. Recordemos ainda que na cena final de *Os irmãos Karamázov* Aliócha dirige seu discurso a uma pequena plateia de crianças, capazes de compreender a complexidade das considerações feitas pelo ex-monge karamazoviano. Portanto, as crianças ocupam papel de destaque nas obras de Dostoiévski, não são seres inferiores, inábeis; pelo contrário, como assinala o Príncipe Míchkin em *O idiota*: “Não se deve esconder nada das crianças sob o pretexto de que são pequenas e ainda é cedo para tomarem conhecimento. Que ideia triste e infeliz!”<sup>15</sup>

Para Ivan Karamázov, em todo homem “esconde-se uma fera, a fera da cólera, a fera da excitabilidade lasciva com os gritos da vítima supliciada, a fera que desconhece freios, desacorrentada, a fera das doenças, da podagra e dos fígados adoecidos na devassidão”.<sup>16</sup> Essa visão descrente de Ivan em relação ao homem, ou seja, o entendimento de que a harmonia universal é algo verdadeiramente utópico, daí querer “devolver o bilhete de entrada”, já está presente em *Memórias do subsolo*, obra na qual o narrador afirma que, “embora o homem já tenha aprendido por vezes a ver tudo com mais clareza do que na época bárbara, ainda está longe de ter-se *acostumado* a agir do modo que lhe é indicado pela razão e pelas ciências”,<sup>17</sup> ainda: “Numa palavra, pode-se dizer tudo da história universal – tudo quanto possa ocorrer à imaginação mais exaltada. Só não se pode dizer o seguinte: que é sensata”.<sup>18</sup>

A comparação entre o pensamento das personagens se justifica na medida em que ambas não acreditam em uma razão redentora que possa guiar a humanidade a um destino venturoso. Nesse ponto, Ivan Karamázov e “o homem do subsolo” se aproximam na dimensão do niilismo de que compartilham. No entanto, não me parece se tratar de um niilismo nietzschiano, que visa à substituição de valores absolutos historicamente constituídos. Na voz dessas personagens reverbera apenas a

---

<sup>15</sup> DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 91.

<sup>16</sup> DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 334-335.

<sup>17</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 37 – grifo do autor.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.43.

definição dicionarizada e sintética da “filosofia da negação”, isto é: “1. Descrença absoluta. 2. Doutrina segundo a qual nada existe de absoluto”.<sup>19</sup> A descrença das personagens as leva a agir de modo sincrônico, como se a existência futura pouco importasse (sem dúvida, essa é a impressão que nos resta ao fim das memórias, com o tom de desimportância que o narrador atribui ao escrito e, por extensão, à sua própria vida: “...não será melhor encerrar aqui as ‘Memórias’? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las”)<sup>20</sup>. Estamos diante de personagens que, tentando erraticamente ser racionais, explicitam a impossibilidade de estabelecer relações sinceras em sociedade. A misantropia do “homem do subsolo” se explica, entre outros motivos, pelo fato de ele não ser capaz de perceber verdade nos finitos discursos humanos. Para esse sujeito, o homem sempre há de passar por cima de tudo e de todos a fim de viver intensamente sua presença sobre a terra. Quanto a Ivan Karamázov, seu ateísmo atesta cabalmente a incredulidade em quaisquer “infinidades”; também ele se apresenta como um ser à margem e misantropo. Ivan não apenas recusa a harmonia, mas afirma que se apressará em dela se proteger.

\* \* \*

Chama a atenção do leitor de *Angústia*, desde o princípio, o sentimento de repulsa que Luís da Silva nutre em relação a Julião Tavares. Já nas primeiras páginas, o arquirrival do narrador nos é apresentado sem que ainda saibamos exatamente o que ele representa na história que está sendo narrada. A “cara balofa” de Julião Tavares serve apenas para que comecemos a construir a imagem de um homem pouco agradável e motivador das perturbações enfrentadas por Luís da Silva.

Uma leitura desatenta de *Angústia* poderá supor que a trama gira em torno do crime cometido por seu narrador e personagem central da história. Nesse sentido, o objetivo de Luís da Silva ao escrever seu texto seria narrar as condições que o levaram a cometer o crime, o assassinato de Julião Tavares,

---

<sup>19</sup> FERREIRA, 2009, p. 578.

<sup>20</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 145.

fastígio do enredo e foco central em que vemos representada efetivamente toda a angústia da personagem que tem o poder da palavra em suas mãos. Em outra perspectiva, o crime de Luís da Silva pode ser visto quase como coadjuvante, um componente importante, sim, mas não o fato principal em torno do qual a narrativa se desenvolve. Caberia dizer, então, que o crime de Luís da Silva é nada mais que a consequência implacável de sua condição de ser/estar no mundo. Dito de outra forma: este angustiado narrador *não poderia* não matar, sob pena de ser incoerente com suas próprias convicções. Para Luís da Silva, portanto, assassinar o homem que lhe tomou a mulher que amava é um ato quase banal, o que ele próprio admite, indiretamente, quando expõe a incoerência da opinião dos homens:

Não há opinião pública: há pedaços de opinião, contraditórios. Uns deles estariam do meu lado se eu matasse Julião Tavares, outros estariam contra mim. No júri metade dos juizes de fato lançaria na urna a bola branca, metade lançaria a bola preta. Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. Inútil esperar unanimidade. Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos.<sup>21</sup>

Em grande medida, o pensamento de Luís da Silva se aproxima daquele que talvez seja a mais conhecida personagem criada por Dostoiévski, o jovem estudante de Direito Raskólnikov, protagonista de *Crime e castigo*. Naquele que é o mais conhecido romance de Dostoiévski, até o nome do protagonista aponta para um traço marcante de sua personalidade, que também pode ser observado em Luís da Silva. No idioma russo, *raskól* (*раскол*) significa “cisão”; isto é, a personagem seria um sujeito cindido, dividido entre o bem e o mal, representante, na verdade, dos sentimentos ambíguos que constituem o ser humano de todos os tempos. As palavras de Luís da Silva acima expostas demonstram uma clara consciência de que a “razão humana” não precisa, e talvez nem possa, ser explicada de maneira lógica; é por isso que ele pode proferir sem culpa alguma: “Era *evidente* que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se

---

<sup>21</sup> RAMOS, Op. cit., p. 163.

impunha, entrava-me na cabeça como um prego".<sup>22</sup> Ao afirmar que a morte de Julião Tavares era algo que deveria necessariamente acontecer, Luís da Silva reproduz a mesma convicção de Raskólnikov, quando este assassina a velha usurária com o aparente objetivo de roubá-la. Afinal, quem notaria a ausência daquela velha no mundo? O que ela representava senão o que há de mais abjeto na humanidade? Raskólnikov acredita, pois, que, ao assassinar sua senhoria, está fazendo um favor à sociedade, e que a morte de alguém como ela era algo perfeitamente justificável:

Cem, mil boas ações e iniciativas poderiam ser implementadas e reparadas com o dinheiro da velha, destinado a um mosteiro! Centenas, talvez milhares de existências encaminhadas; dezenas de famílias salvas da miséria, da desagregação, da morte, da depravação, das doenças venéreas – e tudo isso com o dinheiro dela. Mate-a e tome-lhe o dinheiro, para com sua ajuda dedicar-se depois a servir toda a humanidade e a uma causa comum: o que você acha, esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações?<sup>23</sup>

Raskólnikov sabe que não empreenderá as boas ações de que fala (na passagem acima, o assassinato ainda não se concretizou). Todavia, valendo-se do poder de oratória e argumentação do estudante de Direito que é, elabora uma tese verossímil para convencer-se de que o crime não seria algo de todo negativo, tendo, inclusive, uma face bastante positiva se observado do ângulo adequado. Na verdade, ficamos sabendo que Raskólnikov comete o assassinato para se apoderar dos pertences da velha, o que acaba não se efetivando completamente, uma vez que ele esconde os pertences roubados embaixo de uma pedra e jamais volta para buscá-los. Dessa forma, o crime seria motivado por suas privações materiais, não por uma boa ação redentora de sua parte em relação à humanidade, que, obviamente, não poderia ser salva com os poucos pertences e o parco dinheiro da velha usurária. Prestes a se entregar às autoridades, já ao fim do romance, no momento em que confessa o crime a Sônia, Raskólnikov revela o verdadeiro motivo do assassinato:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 147 - grifo meu.

<sup>23</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 80.

Vê só: eu queria tornar-me um Napoleão e por isso matei...  
(...) Não foi para ajudar minha mãe que eu matei – isso é um absurdo! Eu não matei para obter recursos e poder, para me tornar um benfeitor da humanidade. Absurdo! Eu simplesmente matei; matei para mim, só para mim.<sup>24</sup>

Não deixa de ser curioso notar que, na teoria elaborada por Raskólnikov, se até uma figura como Napoleão Bonaparte fora alçada a herói da História, por que ele deveria ser condenado por uma ação que, sob certa perspectiva, lhe parecia quase louvável e digna de elogios? Aqui, a aproximação com Luís da Silva é necessária e talvez constitua o ponto em comum mais interessante entre os assassinos em questão. Tanto para Luís da Silva quanto para Raskólnikov a morte de pessoas como Julião Tavares ou a velha usurária não afetaria negativamente a humanidade e, pelo contrário, poderia mesmo ser vista como um benefício para esta. No trecho em destaque, Raskólnikov afirma que matou para si, sem dar a Sônia maiores explicações. Em *Angústia*, Julião Tavares não é morto para servir de exemplo aos outros homens ou coisa que o valha; também aqui é o sentimento egoísta do assassino o que fala mais alto, afinal “Todos os dias nasce gente, morre gente. Isso não tem importância”.<sup>25</sup>

Assim que cometem o crime, Raskólnikov e Luís da Silva entram em um estado de tormento e quase loucura. Ambos estavam convencidos, em um primeiro momento, de que suas ações poderiam representar um bem para a humanidade, o que obviamente não se concretiza. No início da segunda parte de *Crime e castigo*, logo após o assassinato, Raskólnikov parece já estar mergulhado em certa confusão mental: “No primeiro instante pensou que fosse enlouquecer (...) ‘O que é isso, será que já está começando, será que o suplício já está chegando?’ (...) ‘Ora, que coisa está acontecendo comigo!’”<sup>26</sup> Nesses trechos, o protagonista do romance de Dostoiévski começa a vivenciar seu castigo, que é a própria consciência do erro cometido. Posteriormente, convencido por Sônia, Raskólnikov se entregará

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 423-427.

<sup>25</sup> RAMOS, Op. cit., p. 214.

<sup>26</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 103-104.

à polícia. Entretanto, como podemos perceber, a condenação a trabalhos forçados na Sibéria não é sua verdadeira pena.

O que foi observado em relação à condenação de Raskólnikov em *Crime e castigo* serve de maneira quase análoga para a nossa leitura de *Angústia*. Embora o romance termine antes de sabermos se Luís da Silva será efetivamente preso, ou se sobre ele recai, de fato, alguma suspeita formal, a consciência também é o desencadeador dos devaneios e assombros que afetam a personagem. Após enforcar Julião Tavares, que não apenas roubara sua mulher como personificava os sentimentos mais abjetos que Luís da Silva podia enxergar em um homem, o narrador de *Angústia* elabora um labiríntico discurso que acentua ainda mais seu martírio. As passagens finais do romance, para Graciliano Ramos, constituem um momento de confusão e repetição dentro do texto, que precisava ser revisto e reescrito. Acredito, porém, que o monólogo final da obra é algo positivo para a narrativa e destaca exatamente o desajuste mental de Luís da Silva:

O pensamento partia-se. Ia cair na cama, delirar, morrer. A carne estremecia, os pés dos cabelos doíam-me. De quando em quando levava a mão ao rosto, e o contato da palma com a barba crescida arrancavam-me palavrões obscenos grunhidos em voz baixa. Um porco, parecia um porco. Esta comparação não me entristecia. Desejava ser como os bichos e afastar-me dos outros homens. (...) Fatos possíveis misturavam-se a coisas absurdas.<sup>27</sup>

Nessa passagem, a comparação com um animal sujo demonstra o olhar aparentemente negativo que Luís da Silva lança sobre si mesmo após o assassinato de Julião Tavares. É curioso notar que tal relação não parece incomodá-lo, haja vista que, como o próprio diz, um animal poderia ao menos viver isolado dos outros homens. Os efeitos físicos da loucura que afetam a personagem se fundem à confusão psíquica e já não é possível distinguir com exatidão a realidade dos acontecimentos inverossímeis. Em suma, Luís da Silva experimenta um castigo anterior a qualquer julgamento formal. À semelhança do que ocorre em *Crime e castigo*, o narrador-personagem de *Angústia* tem como principal juiz a própria

---

<sup>27</sup> RAMOS, Op. cit., p. 216.



consciência, que o condena a uma pena da qual será impossível livrar-se. Às duas personagens, as palavras do “homem do subsolo” caem como uma luva: “...não só uma dose muito grande de consciência, mas qualquer consciência, é uma doença. Insisto nisso”.<sup>28</sup>

O crime de Luís da Silva é um fracasso, porque o sentimento de superioridade experimentado pela personagem dura apenas o tempo em que ele executa a ação. Ainda assim, é preciso destacar que ter praticado aquilo que conjecturara fazer demonstra a coragem do sujeito cansado diante da impossibilidade de realizar seus objetivos. O assassinato cometido por Luís da Silva, aliás, é o único momento em que o indivíduo enfrenta diretamente as normas sociais. Em *Memórias do subsolo*, além do esbarrão que o narrador resolve devolver no oficial que o humilhara, há pelo menos outros dois momentos em que a personagem procura agir de maneira “não convencional” com o objetivo de se fazer notar. Vejamos.

Recordemos que o “homem do subsolo” não fora convidado por seus “colegas” para o jantar, do qual tomara conhecimento absolutamente por acaso ao visitar Antón Antônitch: “Pois bem, de uma feita, numa quinta-feira, não suportando mais a minha solidão e sabendo que, nesse dia, estava fechada a porta de Antón Antônitch, lembrei-me de Símonov”.<sup>29</sup> A partir do que é dito pela personagem, podemos inferir que ela sai em busca de qualquer companhia que possa dirimir de alguma maneira a sua insuportável solidão. Ao entrar na casa de Símonov, o “homem do subsolo” se depara com um grupo reunido: “Nenhum deles notou a minha chegada, o que era estranho até, pois fazia anos que não nos víamos. Provavelmente, consideravam-me algo semelhante à mais ordinária das moscas”.<sup>30</sup> Agora, a afronta maior do “homem do subsolo” será se convidar para o jantar em que comemorariam a partida de Zvierkóv, oficial de quem nunca fora amigo. Daqui em diante, acompanhamos de perto as humilhantes situações pelas quais passa

---

<sup>28</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 19.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>30</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 75.

a personagem a fim de ir ao encontro: "...havia até um pretexto ponderável para não ir: estava sem dinheiro".<sup>31</sup> Ainda que não dispusesse de recursos para comparecer adequadamente ao jantar, o "homem do subsolo" faz questão de permanecer: "Ficáreis satisfeitos se eu fosse embora, senhores. Por nada deste mundo! Ficarei aqui sentado, de propósito, e beberei até o fim, em sinal de que não lhes atribuo a menor importância".<sup>32</sup> Nesse trecho, o objetivo principal do narrador, à primeira vista, parece ser apenas vingar-se dos antigos companheiros de escola, retribuir-lhes a mesma sensação de menosprezo que ele experimentava todos os dias. Contudo, o caráter paradoxal da personagem se fará notar logo em seguida: "Oh, se ao menos soubessem de que sentimentos e ideias sou capaz e como sou culto! (...) Mas os meus inimigos comportavam-se como se eu nem estivesse na sala".<sup>33</sup> Uma vez mais, é o desejo de aceitação que fala mais alto, apesar de todas as desonras sofridas. Esse sentimento também pode ser encontrado no romance de Graciliano Ramos.

Como ficou dito parágrafos atrás, para Luís da Silva, Marina representa algo semelhante ao jantar com os "amigos" para o "homem do subsolo". Em ambas as situações, trata-se da busca de inserção e convívio em um grupo social específico. Todavia, a afronta do narrador de Dostoiévski é algo ativo, o personagem participa de um jantar para o qual não fora convidado e insiste em permanecer mesmo não sendo querido pelos "amigos". No romance de Graciliano, em contrapartida, encontramos certa passividade por parte de Luís da Silva em relação a Marina. Tê-la como mulher o faria membro da sociedade de alguma forma, pois, ainda que ela fosse uma moça pobre, sua beleza poderia servir como prova de que Luís da Silva, apesar de tudo, era um homem; afinal: "um homem é um homem",<sup>34</sup> escreve ele para convencer-se de que também faz parte do grupo de animais racionais.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>34</sup> RAMOS, *Op. cit.*, p. 55.

Além de ser a representação metafórica, para Luís da Silva, de uma possibilidade de inserção na sociedade, Marina ainda merece ser lembrada nesta leitura na medida em que podemos compará-la à prostituta Liza de *Memórias do subsolo*. É o próprio Luís da Silva que qualifica Marina, quando esta o troca por Julião Tavares: “Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição”.<sup>35</sup> Porém, a semelhança entre as duas personagens parece terminar por aqui. Enquanto Liza representa a personagem humilhada devido às condições impostas pela vida, Marina é a moça ingênua, ignorante mesmo, que sequer faz ideia de que também é uma “humilhada e ofendida” dostoiévskiana. Se os narradores das obras se aproximam devido à terrível consciência que têm do que representam para o mundo, Liza e Marina se diferem exatamente pelo fato de que somente a primeira possui tal consciência. Nesse sentido, Marina é punida apenas com o castigo mundano, ficar grávida e malvista pela sociedade, mas não pelo maior de todos que já conhecemos: a consciência de sua insignificância no mundo. Finalmente, importa dizer que a consciência de Liza, seu “castigo”, só lhe parece claro após o longo discurso do “homem do subsolo”, em que este, dirigindo-se à moça frágil que vê diante de si, não resiste à tentação de falar de si mesmo: “Se eu tivesse família, desde criança, não seria como sou agora. Penso nisso com frequência”.<sup>36</sup> Compartilhar sua desgraça é a forma encontrada pelo narrador para conscientizar Liza de sua condição de ser/estar no mundo. Quando a prostituta descobre que outros sofrem como ela, o “homem do subsolo”, no caso, passa a enxergar uma saída possível para as aflições que enfrenta na vida. A passagem de *Memórias do subsolo* acima merece ainda ser comparada com as palavras de Luís da Silva: “Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino”.<sup>37</sup> Como vemos, também o narrador de *Angústia* atribui o seu modo de ser à solidão e falta de companhia, nas quais podemos perfeitamente ler a inexistência da

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>36</sup> DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 109.

<sup>37</sup> RAMOS, *Op. cit.*, p. 125.

presença familiar em sua criação e formação. O “homem do subsolo” e Luís da Silva classificam-se com adjetivos bastante negativos (insensível, besta, mofino), o que explicita e acentua a visão derrotista que ambos desenham de si mesmos.

As ações dos narradores de *Angústia* e *Memórias do subsolo* objetivam, em primeiro lugar, fazer com que as personagens se integrem à sociedade, mas vimos aqui que, além disso, elas também podem significar o simples desejo de vingança. Seja qual for a real finalidade dos atos praticados, considerando que haja uma finalidade específica, acredito que nas duas obras seus protagonistas não logram êxito em seus intentos. O “homem do subsolo” termina seu texto afirmando que talvez tenha sido um erro iniciá-lo; Luís da Silva conclui com um monólogo esquisito e sombrio, para dizer o mínimo. Mas, algum de nós poderia esperar algo diverso? O fracasso das personagens é o fracasso do “homem que é um homem”; quer dizer, do homem que tem consciência de sê-lo existencialmente, não apenas fisicamente. *Memórias do subsolo* e *Angústia* são obras existencialistas por excelência (a primeira *avant la lettre*, já que pode ser considerada uma das narrativas fundadoras de tal corrente filosófica), em que as personagens se veem “nuas” e solitárias ao perceberem sua condição de seres humanos livres. Pôr em prática a liberdade a que estão condenadas não as leva ao paraíso, mas a um novo começo, no qual a vida dos sujeitos continuará fora de nossa presença leitora. E continuará miserável como era antes, porque os atos que observamos, embora envernizados de certa coragem aparente, não foram e não serão capazes de inserir o homem no meio social nem de vingá-lo deste.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e*

*política*. 3ª ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. 3ª ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio Editora, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. 6ª ed. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Crime e castigo*. 2ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os irmãos Karamázov*. 2ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 4ª ed. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *O idiota*. 3ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 7ª ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

LEMOS, Pinheiro de. "Das Estepes às Caatingas". In: GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp, 2011. Pp. 745-747.

RAMOS, Graciliano. *Angústia. Edição Comemorativa dos 75 anos*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SEGRILLO, Angelo. *Os russos*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

# Construções de cópula em russo: quando usar e quando não usar a partícula eto?\*

Diego Leite de Oliveira\*\*

**Resumo:** O artigo analisa sentenças copulativas do russo que, no tempo presente, usam a partícula eto, em contraposição à estratégia copulativa por justaposição. Quando a partícula eto é utilizada, costuma-se considerar que o significado expresso pela sentença é equativo. Quando a cópula é marcada por justaposição de sintagmas em cadeia linear o significado comumente é rotulado como atributivo. Este trabalho aborda o conhecimento linguístico de falantes de russo, identificando quais contextos propiciam o uso do vocábulo eto. Como recurso metodológico foi feito um julgamento de aceitabilidade, em que russos residentes na cidade de Moscou avaliavam sentenças copulativas com e sem o elemento eto. Os resultados indicam que o uso das estratégias adotadas pelos russos para marcar cópula exibe caráter gradiente, sendo possível observar o uso de eto em sentenças equativas, mas também em instâncias de sentenças especificacionais.

**Abstract:** This paper explores copula sentences in Russian, which exhibit, in present tense, variation in the use of eto particle and adposition. When eto particle is used, the meaning expressed by the sentence is considered as equative. When the copula relation is expressed by the simple juxtaposition of phrases in a string, linguists may consider the meaning of the sentence as attributive or specificational. This research focuses on the linguistic knowledge of speakers of Russian and seeks to identify which contexts allow the use of particle eto in copula sentences. Thus, acceptability judgments were developed in which Russian native speakers living in the city of Moscow evaluated copulative sentences with and without the element eto. Results show that the use of strategies adopted by native speakers to mark copula display gradient behavior, so that it is possible to observe the use of eto mainly in equative sentences, but also in some instances of specificational sentences.

**Palavras-chave:** Construções de cópula; Russo; Eto.

**Keywords:** Copula constructions; Russian; Eto.

## Introdução

\* Artigo submetido em 19 de novembro de 2018 e aprovado em 15 de fevereiro de 2019. Agradeço aos professores da Escola de Linguística da Высшая школа экономики em Moscou. Seus comentários durante a apresentação de uma versão preliminar deste trabalho em abril de 2017 em um evento da instituição permitiram o desenvolvimento da metodologia aqui apresentada.

\*\* Professor de língua russa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: diegooliveira@letras.ufrj.br

**P**ode parecer banal o fato de que línguas diferentes tendem a apresentar mecanismos diversos para refletir a concepção de mundo em uma cultura. Por outro lado, a descoberta de que russo e português, em alguns aspectos, se comportam de maneira semelhante e, em outros, apresentam estruturas consideravelmente distintas para expressar este ou aquele significado constantemente é motivo de surpresa por parte de falantes de português que se dispõem a estudar o russo como língua estrangeira.

Para além dos modelos distintos de representação escrita ou do número de classes gramaticais inerentes a uma língua ou outra, os estudantes de russo deparam-se com mais uma dificuldade inicial, diante das formas de expressão da cópula nesse idioma, quando ainda nem mesmo travaram conhecimento com outro caso de declinação além do nominativo. Assim como os estudantes, os linguistas que investigam o russo também encontram questões interessantes quando da descrição do funcionamento da cópula.

Línguas românicas como o português, por exemplo, valem-se de verbos para a expressão da cópula em todos os tempos verbais, independentemente do tipo de significado veiculado na sentença. A cópula básica, geralmente expressa na forma do verbo *ser*, apresenta concordância número-pessoal em relação ao sujeito de sentenças copulativas.

Muitas línguas eslavas exibem padrão semelhante ao das línguas românicas. Curiosamente, o russo revela um comportamento específico, se comparado a suas parentes próximas. Ao contrário de outras línguas eslavas, que tendem a seguir o padrão apresentado pelo português relatado acima, o russo geralmente não recorre à cópula verbal para expressar sentenças copulativas no tempo presente.

Russo<sup>1</sup>

(1)

<i>Moskva</i>	.....	<i>interesnyi</i>	.....	<i>gorod.</i>
Moscou		interessante		cidade

Moscou é uma cidade interessante.

No exemplo acima, a relação copulativa é marcada pela relação de adjacência entre dois sintagmas nominais [*Moskva*] e [*interesnyi gorod*], estratégia considerada bastante comum na língua em questão, que a partir de agora passo a chamar de justaposição. Além dessa estratégia, é possível observar que sentenças copulativas também podem exibir uma marca explícita, diferente da cópula verbal existente em outras línguas indo-europeias. Essa marca é a partícula<sup>2</sup> *eto*, um elemento invariável, considerado por alguns estudiosos como cópula, tal como no exemplo (2) abaixo:<sup>3</sup>

(2)

<i>Ural</i>	.....	- <i>eto</i>	.....	<i>machinostroenie.</i>
Ural		DEM		engenharia mecânica.

Os Urais são engenharia mecânica.

À primeira vista, o estudante de russo como língua estrangeira ou pesquisador que investiga a estrutura gramatical da língua russa pode imaginar que a escolha da estratégia de justaposição simples ou da estratégia que se vale da palavra *eto* pode ser feita de forma aleatória pelos falantes daquela língua, representando um caso de variação livre. Contudo, uma análise mais atenta dos contextos de ocorrência da palavra *eto* em

<sup>1</sup> Natsional'nyi korpus russkogo iazyka. Disponível em: <http://ruscorpora.ru/>

<sup>2</sup> Neste trabalho, utilizarei de forma intercambiável os termos palavra, elemento, partícula, demonstrativo para me referir a *eto*, dado o seu caráter gradiente. Para maiores informações acerca do caráter de *eto* no uso real da língua, conferir OLIVEIRA, 2017.

<sup>3</sup> Cf. VINOGRADOV, 1947; PADUCHEVA, USPIENSKII, 1979; PADUCHEVA, 1982.



sentenças copulativas revela preferências por parte dos falantes acerca dos contextos mais propícios para sua utilização.

Este trabalho visa a apresentar uma descrição preliminar sobre os usos de estratégias de cópula na língua russa no tempo presente, observando especificamente quando é utilizada a partícula *eto* e quando ocorre apenas a justaposição. Para isso, o trabalho recorre, como procedimento metodológico, a uma análise experimental, que considera julgamentos de aceitabilidade, levando em conta um questionamento específico: quais significados são codificados pela justaposição, tal como expressa no exemplo (1), e quais significados são codificados pelo uso do elemento *eto*, tal como no exemplo (2)?

Esse questionamento pode parecer, em princípio, simples de resolver. Alguém poderia dizer: basta ao estudante ou pesquisador recorrer às gramáticas da língua russa para saber como a partícula *eto* deve ser utilizada. No entanto, como é possível verificar em Leite de Oliveira (2013, 2017), tal estratégia não procede, pelo simples fato de não ser possível encontrar tão facilmente em gramáticas e manuais de língua russa qualquer tipo de instrução ou sistematização sobre o comportamento exato do elemento *eto* no discurso, quando este não funciona prototipicamente como um pronome demonstrativo.

O trabalho se organiza da seguinte forma: na próxima seção, é apresentada uma revisão da literatura especializada, que serve de base para o desenvolvimento do presente trabalho empírico. Nela, discute-se inicialmente como algumas gramáticas da língua russa retratam a questão, partindo-se posteriormente para uma discussão sobre como os linguistas caracterizam os diversos significados que sentenças copulativas podem veicular nas línguas do mundo. Em seguida, na seção 3, serão fornecidas informações sobre a metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa – que se deu mediante a realização de um experimento denominado julgamento de aceitabilidade, assim como os resultados preliminares de tal estudo – desenvolvido no ano de 2017. Posteriormente, na seção 4, será feito um apanhado geral sobre o que os resultados obtidos nos informam a respeito das estratégias copulativas em russo aqui investigadas. Finalmente, algumas considerações gerais encerram o artigo.

## 2. Sentenças copulativas e seus significados: revisão da literatura

### 2.1. Gramáticas da língua russa

Na tradição gramatical russa, pouco pode ser encontrado acerca de sentenças copulativas. De acordo com Vinogradov (1947), retomando as palavras do linguista e lexicógrafo Liev Scherba (1980-1944), a única cópula existente em russo – no sentido estrito da palavra – é *byt'* (*ser, estar, haver*), que, embora apresente terminações de pessoa e, no caso do tempo passado, gênero e número, para Vinogradov, não consiste em um verbo. O estudioso considera que todos os demais elementos copulativos exibem caráter híbrido, o que pode ser dito, aliás, acerca da palavra *eto*.<sup>4</sup> O gramático inclusive indica que a partícula *eto* serve para fazer uma ligação lógica, tendo apresentado um exemplo extraído da obra *O adolescente*, de Dostoiévski, a saber, "*Vesiolost' tchelovieka – eto samaia vydaiuchaia tchelovieka tcherta...*" (A alegria do homem é o traço humano mais marcante...) (p. 675). Contudo, Vinogradov não segue adiante explicitando o que entende por ligação lógica.

A gramática da língua russa organizada por Chvedova (1980) também é lacônica acerca das sentenças copulativas. Em seu item §1955 (p. 120-121), quando descreve a realização da cópula nas sentenças, relata a possibilidade de uso do elemento *eto*, exibindo uma série de exemplos, sem, contudo, indicar claramente em quais situações seu uso é inaceitável e em quais é aceitável. Embora, para os falantes nativos, a intuição acabe revelando em que contextos utilizar ou não o elemento copulativo, parece haver uma carência na sistematização gramatical formal acerca de seu real uso.

Até mesmo em materiais de cunho gramatical e descritivo produzidos fora da Rússia para linguistas e filólogos em formação, é possível encontrar tal lacuna. Cubberley em sua *Russian: A Linguistic Introduction*, publicada pela Cambrid-

<sup>4</sup> Cf. PADUCHEVA, 1982; OLIVEIRA, 2013, 2017.

ge University Press em 2002, obra em que o estudioso busca apresentar um panorama interessante sobre a língua russa, é bastante inexpressivo quanto ao uso da cópula, limitando-se, em relação à palavra *eto*, a afirmar que, nos casos em que se usa travessão – que, segundo Cubberley, são os contextos em que sujeito e predicativo são nomes –, também é possível utilizar a palavra *eto*<sup>5</sup>.

## 2.2. Revisão da literatura linguística e base teórica para a discussão

Na tradição de estudos linguísticos sobre sentenças copulativas nas línguas naturais, é comum seus significados serem divididos em ao menos dois tipos: aqueles que envolvem uma espécie de predicação do sujeito, associando-o a um determinado conjunto ou classe; e aqueles que promovem uma mera relação equativa entre dois elementos que possuem o mesmo referente.<sup>6</sup> Os exemplos abaixo, extraídos do Corpus do Português,<sup>7</sup> ilustram esses dois tipos encontrados na literatura:

(3)

São Luiz é hospitaleira... [atributiva]

(4)

...por sinal na vida real ele é o melhor amigo do meu marido [identificacional]

Em (3), a interpretação da sentença sugere que a cidade de São Luís pode ser atribuída à classe das entidades hospitaleiras, ao passo que a interpretação decorrente da sentença (4) é a de que o referente do pronome *ele* e o referente do sintagma *melhor amigo do meu marido* são o mesmo. A esse propósito, Halliday (2014) destaca a diferença entre atribuição, ou seja, um enunciado em que se estabelece a propriedade de uma en-

<sup>5</sup> CUBBERLEY, 2002, p. 211.

<sup>6</sup> Cf. BENVENISTE, 1950; HALLIDAY, 2014; HENGEVELD, 1992.

<sup>7</sup> DAVIES, 2004-2015. Disponível em <https://www.corpusdoportugues.org/>

tidade, e identificação, um enunciado em que se estabelece a identidade de uma entidade. O mesmo tipo de caracterização pode ser observado em seus próprios termos, na análise lógica proposta por Arutiunova (1976), na diferenciação entre predicação ou caracterização, por um lado, e identificação, por outro.

Geist (2007) sugere que somente esses dois tipos de sentença copulativa não dão conta de descrever a gama de significados passíveis de serem expressos e sugere outro grupo semântico para dar conta desse tipo de sentença. De acordo com a estudiosa há pelo menos mais um terceiro tipo, a saber, a especificação, ilustrada em (10):

(5)

Em *Crime e castigo*, o assassino da velha agiota é Raskolnikov. [especificacional]

Nesse tipo de sentença, o SN1 que antecede a cópula expressa uma variável 'x' de uma pressuposição que carece de especificação. A finalidade do SN2 na sentença é prover uma especificação para essa variável. Tomando-se o exemplo (10), observa-se que o SN1, *o assassino da velha agiota*, evoca a pressuposição de existência de um assassino da velha, ao passo que o SN2, *Raskolnikov*, especifica a identidade do assassino.

Em uma análise contrastiva entre o russo e o inglês, Geist postula que construções equativas exigem obrigatoriamente a presença do pronome demonstrativo *eto*, diferentemente de outros tipos semânticos, como a copulativas predicativas ou especificacionais, como nos exemplos abaixo, fornecidos pela autora:

(6)

*Mark Twain – eto Samuel Clemens.* [equativa]

(7)

*Ivan vysokij.* [predicativa]

(8)

*Ubijca staruxi – Raskol'nikov.* [especificacional]<sup>8</sup>

A descrição fornecida por Geist e compartilhada por Partee (2010) parece remeter a um cenário considerado aparentemente estável, em que o uso de *eto* em construções equativas apresenta-se como categórico, assim como a sua impossibilidade de uso em construções copulativas predicativas e especificacionais. Além disso, os exemplos fornecidos pela autora dão conta de ilustrar instâncias de construções equativas em que o referente do SN1 é concretamente o mesmo que o referente do SN2 na construção. O que fazer, portanto, em exemplos como o (9), em que o uso de *eto* aparentemente não é obrigatório, e em (10), reprodução do exemplo (2), em que o processo envolvido na construção de igualdade entre o SN1 e SN2 não se dá por uma relação de identidade simples de seus referentes, mas por uma espécie de procedimento metonímico, em que propriedades características do SN2 podem servir com meios de identificar o SN1:

(9)

<i>Machin</i>	⋮	<i>brat –</i>	⋮	<i>Sachin</i>	⋮	<i>muj.</i>
de Macha	⋮	irmão	⋮	de Sacha	⋮	marido

O irmão de Macha é o marido de Sacha.

(10)

<i>Ural</i>	⋮	<i>eto</i>	⋮	<i>machinostroenie.</i>
Urais	⋮	DEM/COP	⋮	engenharia mecânica.

Os Urais são engenharia mecânica.

<sup>8</sup> Exemplos como esse são caracterizados, na perspectiva de Halliday (2014), como instâncias de identificação.

Exemplos como (8) e (9) se colocam para nós como uma evidência de que talvez o cabedal de significados expressos pelas construções de cópula carece de maior aprofundamento, além de nos informar que a descrição dos contextos de uso do elemento *eto* em construções desse tipo se demonstra ainda incompleta, como veremos na seção 4 deste artigo.

Tomando-se como base a proposta de Geist (2007), corroborada por Partee (2010), e considerando-se o fato de que, a despeito das contribuições existentes para a descrição da cópula em russo, não fica exatamente claro em termos empíricos qual contexto favorece a mera justaposição ou o uso da cópula pronominal em construções copulativas no tempo presente, faz-se relevante um estudo experimental acerca dessa variação.

Diferentemente das supracitadas Geist e Partee, que adotam uma perspectiva formal sobre o estudo da língua, este trabalho tem, como concepção teórica de análise, o modelo linguístico da Gramática de Construções Baseada no Uso (cf. Diessel 2015), de acordo com o qual a representação mental da língua, identificada como a gramática internalizada do falante, é o produto da associação de atividades cognitivas de domínio geral e a experiência que o falante tem com o uso da língua. Nesse sentido, a forma como os falantes de uma língua a utilizam em uma comunidade de fala pode causar impacto no conhecimento subjacente do falante acerca de sua língua.<sup>9</sup> Com vistas a compreender como os falantes nativos de russo compreendem o uso do elemento *eto* e da justaposição em sentenças copulativas no tempo presente, utilizam-se como procedimento metodológico de análise julgamentos de aceitabilidade aplicados a falantes nativos de russo. Esse procedimento será detalhado na próxima seção.

---

<sup>9</sup> Para um panorama sobre o modelo teórico da Gramática de Construções Baseada no Uso, sugere-se a leitura de Diessel (2015) e Leite de Oliveira (2017).

### 3. Sentenças copulativas no tempo presente em russo: os contextos de uso de *eto* e da justaposição.

Como já visto acima, o russo exhibe variação quanto à estratégia de cópula nas assim chamadas sentenças copulativas. Essa variação se evidencia quando tomamos o tempo presente, em que a justaposição se apresenta como estratégia não marcada.<sup>10</sup> A diferença entre as construções copulativas é que algumas sentenças exibem somente a justaposição de SNs para a marcação de uma relação copulativa entre elas, ao passo que outras sentenças requerem o uso obrigatório da partícula<sup>11</sup> *eto*, como já mencionado acima e como ilustram os exemplos abaixo:

(11)

<i>Vassia</i>	⋮	<i>vratsh.</i>
Vássia	⋮	médico.

Vássia é médico.

(12)

<i>Rossii</i>	⋮	<i>eto</i>	⋮	<i>nieft'.</i>
Rússia	⋮	DEM	⋮	petróleo

A Rússia é petróleo.

Diante dessa variação na expressão da cópula, um questionamento interessante emerge: em quais contextos o uso de

<sup>10</sup> Para compreender o conceito de marcação em linguística e aqui utilizado, cf. GIVÓN, 1995.

<sup>11</sup> A caracterização do elemento *eto* nesse tipo de contexto é variada. Alguns mantêm a classificação de *eto* como um elemento pronominal; outros afirmam tal elemento como uma cópula híbrida. Para uma discussão sobre a natureza do elemento *eto* nesse tipo de construção, conferir OLIVEIRA, 2017.

*eto* é obrigatório, facultativo ou inaceitável? Com vistas a fornecer evidências para esclarecer esse questionamento, e com base na Gramática de Construções baseada no Uso, um procedimento de julgamento de aceitabilidade foi aplicado a falantes nativos do idioma russo, o qual será mais bem descrito nas linhas que se seguem.

### 3.1. Metodologia: o desenvolvimento de julgamentos de aceitabilidade

A fim de identificar os contextos em que o uso de *eto* se faz obrigatório, aqueles em que tal uso é opcional e os contextos em que é considerado inaceitável, procedo a um recurso metodológico denominado julgamento de aceitabilidade, que nesta pesquisa consiste em uma avaliação, realizada por informantes que falam o russo como língua materna, acerca do grau de aceitabilidade das sentenças apresentadas.

QUESTIONS      RESPONSES

## Тест допустимости

Прочитайте следующие фразы оцените их, учитывая следующую шкалу:

- 1 – Так не говорят.
- 2 – Сомневаюсь.
- 3 – Зависит от контекста.
- 4 – Иногда я так говорю.
- 5 – Я предпочитаю говорить так независимо от контекста.

Сашин брат – это машин муж.

1                      2                      3                      4                      5

Figura 1. Imagem da tela inicial do teste de aceitabilidade.



Os participantes, após aceitarem formalmente a participação no julgamento, eram solicitados, na atividade em questão, a avaliar cada construção apresentada e atribuir-lhes uma nota, variável de 1 a 5, em que 1 consiste no grau mínimo de aceitabilidade (a construção é totalmente inaceitável) e 5 corresponde ao grau máximo de aceitabilidade (a construção é totalmente aceitável), tal como indicado na figura 1, abaixo. Nas instruções as notas foram apresentadas como representativas dos seguintes rótulos: 1 – *Tak nie govoriat* (não falam desse jeito); 2 – *Somnievaius'* (tenho dúvidas); 3 – *Zavisit ot konteksta* (depende do contexto); 4 – *Inogda ia tak govoriu* (Às vezes eu falo assim); 5 – *Ia predpotchitaiu govorit tak niezavisimo ot konteksta* (Prefiro falar assim independentemente do contexto).

Os exemplos desenvolvidos para o teste foram apresentados na forma de um questionário, preparado em um formulário do Google Docs, ao qual os informantes respondiam por meio eletrônico. Após o preenchimento, os dados ficavam armazenados em uma planilha de MS Excel, para posterior processamento.

O julgamento de aceitabilidade avaliava, como o nome diz, o grau de aceitabilidade do emprego de *eto* em construções de cópula e o emprego da mera justaposição. Os participantes eram, portanto, expostos às construções de cópula com e sem a partícula *eto*, julgando qual das expressões consideravam mais ou menos aceitável. Embora os exemplos fossem apresentados aos participantes de forma aleatória, os dados foram criados seguindo-se uma organização específica, descrita a seguir.

Basicamente, foram selecionados três grupos de construções de cópula de acordo com o tipo semântico, caracterizados como grupo 1 – construções equativas; grupo 2 – construções especificacionais; grupo 3 – construções atributivas. Cada grupo foi subdividido em grupos menores, considerando o grau de especificidade da construção. Por exemplo, no que se refere às construções do tipo atributiva, foram criados exemplos de caracterização que considerassem tanto a atribuição de uma propriedade inerente como no exemplo *Macha kra-*

Atributivas	Identificacionnais
a. Vania eto vratch Vânia DEM médico. Vânia é médico.	a. Sachin brat eto Machin muj. de Sacha irmão DEM de Macha marido. O irmão de Sacha é o marido de Macha.
b. Vania - vratch. Vânia médico. Vânia é médico.	b. Sachin brat - Machin muj. de Sacha irmão de Macha marido. O irmão de Sacha é o marido de Macha.
a. Tania krassivaia. Tania bonita Tania é bonita.	a. Voda - jizn. Água - vida. Água é vida.
b. Tania eto krassivaia. Tania DEM bonita Tania é bonita.	b. Voda - eto jizn. Água DEM vida. Água é vida.

Quadro 1. Exemplos utilizados no julgamento de aceitabilidade.

*sivaia* (Macha é bonita), como atribuição de classe, como no exemplo *Vassia vratch* (Vássia é médico). No caso do grupo de equativas, foram criados exemplos que expressassem tanto a noção de que os referentes do SN1 e do SN2 da construção eram idênticos, tal como em *Machin brat – sachin muj* (O irmão de Sacha é o marido de Macha), como construções em que houvesse algum tipo de identificação metafórica ou metonímica, como por exemplo em *Voda – eto jizn* (Água é vida). Ao todo, foram produzidos 48 exemplos experimentais, 16 para cada grupo, sendo 8 com e 8 sem o elemento *eto*. Acima, no quadro 1, seguem alguns exemplos dessas construções.

O questionário apresentado aos participantes foi feito em quatro versões diferentes, seguindo o método de quadrado latino.<sup>12</sup> Essas versões contavam com 24 sentenças copulativas com o elemento *eto* (8 atributivas, 8 equativas e 8 especificacionais), 24 sentenças sem esse elemento (8 atributivas, 8 equativas e 8 especificacionais), denominadas sentenças experimentais, e mais 72 sentenças não copulativas e com estrutura sintática diversificada, denominadas distratoras, perfazendo ao todo 120 estímulos aos quais os participantes foram expostos. Esse procedimento se fez necessário, para que os participantes não fossem influenciados pela presença de muitos dados semelhantes para julgamento e identificassem o fenômeno estudado na pesquisa, enviesando o seu julgamento. Cada versão foi apresentada a um grupo de 6 informantes, totalizando 24 participantes ao final do julgamento, todos moradores da cidade de Moscou, falantes de russo como L1. O julgamento de aceitabilidade foi realizado durante a segunda semana de abril de 2017<sup>13</sup>.

Ao final da realização dos julgamentos de aceitabilidade, a análise das sentenças experimentais teve início, computando-se as notas atribuídas pelos participantes a cada um dos exemplos de sentenças experimentais por eles avaliados. Em seguida, foi obtida a média aritmética de cada exemplo ao que se sucedeu uma divisão, considerando tanto os subgrupos criados – que contemplavam construções equativas (ou identificacionais), especificacionais e atributivas (ou predicativas) – como o uso ou não do elemento *eto* na construção. As médias aritméticas atribuídas a cada exemplo serviram para se obter uma média aritmética global por grupo semântico.

---

<sup>12</sup> Método de distribuição que visa a apresentar um número equilibrado e não repetido de frases experimentais para cada participante do experimento. Essa técnica foi utilizada a fim de que os indivíduos não tivessem contato com exatamente a mesma frase com e sem o elemento *eto*, a fim de que não se colocassem predispostas a avaliar de forma tendenciosa as sentenças que lhes eram apresentadas.

<sup>13</sup> Uma versão desse teste foi feita em caráter embrionário, com um número bastante elevado de participantes e sem um maior controle de variáveis e dos estímulos entre os anos de 2015 e 2016. Após defesa de tese de doutoramento defendida em 2017, em que esse teste foi discutido tangencialmente, uma nova versão foi desenvolvida em abril do mesmo ano. São os resultados preliminares desta última versão do julgamento de aceitabilidade que apresento neste trabalho.

### 3.1.1. Hipóteses

As hipóteses subjacentes a esse experimento referem-se aos tipos semânticos de sentenças copulativas especificados na literatura linguística e mencionados acima. Tomando por base a proposta tripartida sugerida por Geist (2007) e Partee (2010), em análise comparativa entre o russo e o inglês, tinha-se como hipótese o fato de que o uso de *eto* é sensível à semântica expressa pela sentença copulativa. Assim, se a hipótese estiver correta, o uso de *eto* será preferido em um tipo de sentença (grupo semântico) e não em outro. De acordo com a proposta de Geist e de Partee, sentenças equativas consistem no único tipo em que *eto* é permitido. Se essa proposta das autoras estiver correta, sentenças equativas com o elemento *eto* receberão, indefinidamente, pontuação maior na avaliação feita por falantes nativos, ao passo que sentenças atributivas e especificacionais receberão pontuação negativa (ou seja, próximo do número mínimo) quando apresentarem o elemento em pauta.

Como foram propostos exemplos diversificados para cada tipo semântico de estrutura copulativa, o objetivo é capturar nuances sutis que não tenham sido previstas na proposta de Geist e Partee. Considerando-se a experiência de confecção dos exemplos testados no julgamento de aceitabilidade, houve dificuldade em estabelecer a homogeneidade do tipo semântico em termos das propriedades que caracterizariam todas as instâncias em um dado tipo. Por exemplo, instâncias como "*Ubiitsa starukhi – Raskolnikov*". (O assassino da velha é Raskolnikov) e "*Miebiel eto chkaʹ*" apresentam diferenças, ainda que organizem o referente do SN2 como uma instância mais específica do SN1. No primeiro caso, observamos que Raskolnikov é contrastado em relação a todas as outras possibilidades de preenchimento do SN1 (Raskolnikov e não outro é o assassino), ao passo que no segundo caso, não observamos esse contraste, pois armário é uma instância mais específica do mobiliário, mas mesa, cadeira ou sofá não estão excluídos dessa especificação. Isso faz levantar outro questionamento, a saber, se esses tipos semânticos estipulados na literatura sobre construções copulativas possuem consistência mo-

nolítica, no que tange aos membros da categoria, ou seja, se construções categorizadas como equativas, especificacionais ou atributivas se organizam segundo um modelo de categorização clássico aristotélico, ou se os membros da categoria se organizam em torno de um protótipo, apresentando o que Aarts (2007) denomina gradiência intracategorial.

Nesse sentido, a diversidade de exemplos caracterizados sob os rótulos 'atributivas', 'especificacionais' e 'equativas' visa a confirmar a hipótese de gradiência intracategorial nas sentenças copulativas. Se essa hipótese estiver correta, pode haver diferença em termos da aceitabilidade do uso de *eto* e da justaposição dentro do mesmo grupo semântico de construções. Assim, os falantes atribuirão notas diferentes para itens organizados como pertencentes ao mesmo grupo, de acordo com a percepção e experiência que possuem com as sentenças apresentadas.

Na próxima subseção, serão apresentados os resultados obtidos diante da realização do julgamento de aceitabilidade.

### 3.2. Resultados

Os resultados obtidos diante da realização dos julgamentos de aceitabilidade apontam para um quadro interessante, exposto abaixo.

Construções de cópula com valor atributivo parecem rejeitar o uso do elemento *eto* quase que categoricamente. Dos pontos atribuídos a construções desse tipo foi possível extrair uma média muito próxima da máxima (5,0) em favor da justaposição, ao passo que sentenças atributivas que continham o marcador *eto* receberam pontuação bastante inferior, tal como demonstra o gráfico 1 (página 102).

No caso das construções com valor especificacional, o uso da justaposição também foi preferido apesar da menor pontuação em relação às construções atributivas. Embora o uso de *eto* tenha sido mais bem avaliado nesse tipo de construção, ainda não pode ser considerado significativo. O gráfico 2 (página 103) ilustra essa distribuição.



Gráfico 1. Distribuição da estratégia copulativa em sentenças atributivas.

No caso das sentenças com valor equativo, o quadro se inverte. A preferência é dada ao uso de *eto*, ao qual foi atribuída maior pontuação, chegando próximo da média aritmética máxima (5). Já a justaposição obteve avaliação baixa, chegando apenas a 50%, gráfico 3 (página 103).

O gráfico 4 (página 104), que apresenta uma análise comparativa do uso da estratégia copulativa a depender do tipo de construção, demonstra que a estratégia de justaposição simples é preferida pelos falantes nativos quando se trata de sentenças do tipo atributivo e especificacional. Sentenças do tipo equativo tendem a refutar a justaposição. O quadro se inverte quando se fala sobre o uso do elemento *eto*. Sentenças atributivas e especificacionais tendem a refutar o uso de *eto*, ao passo que as equativas preferem o uso desse elemento.

Com base no gráfico 3, pode-se afirmar que é possível identificar certa gradiência no que tange, principalmente, ao uso de *eto*. Atributivas e especificacionais, que dão preferência ao uso de justaposição, não apresentam o mesmo grau de recusa no uso do elemento em pauta. A média das notas atribuídas ao uso de *eto* em sentenças especificacionais é mais que o dobro da média das notas atribuídas ao uso desse elemento em sentenças atributivas, o que indica que falantes nativos de russo,

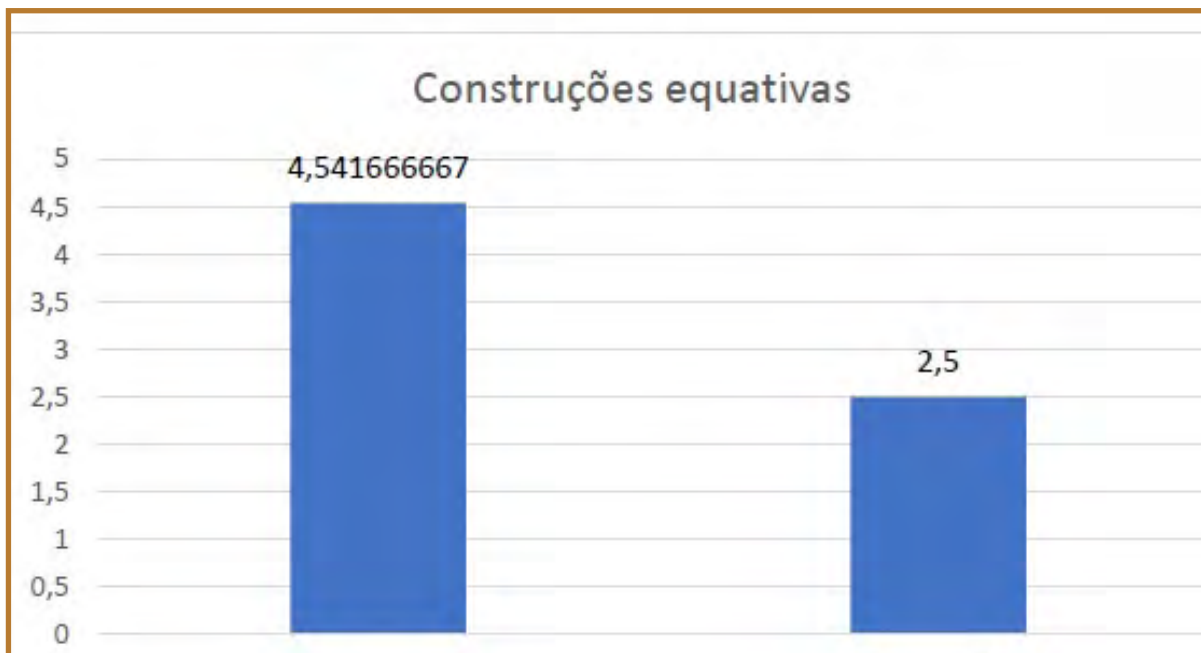


Gráfico 2. Distribuição da estratégia copulativa em sentenças especificacionais.

Gráfico 3. Distribuição da estratégia copulativa em sentenças equativas.

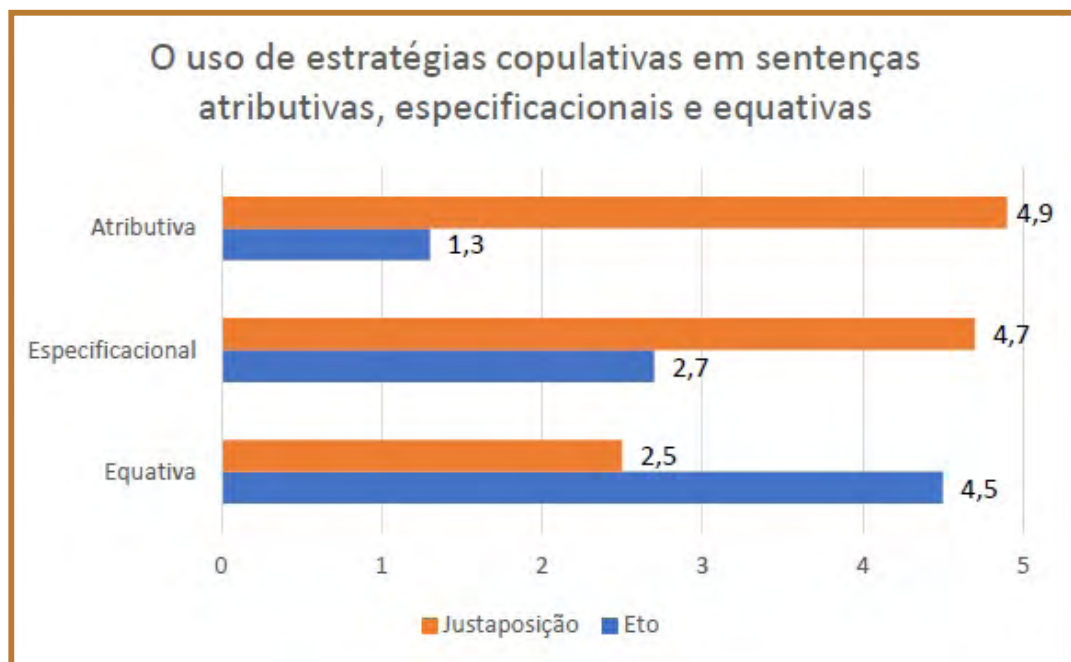


Gráfico 4. Comparação do uso da estratégia de cópula em sentenças atributivas, especificacionais e equativas.

ainda que achem estranhas sentenças atributivas e especificacionais que utilizem *eto* como partícula copulativa, consideram estas últimas menos estranhas que as primeiras.

## 4. Discussão

Os resultados apresentados na seção anterior ofertam dados relevantes, ainda que em caráter preliminar, acerca da organização das estratégias copulativas em russo. De acordo com os resultados obtidos, pode-se dizer que a hipótese sobre o uso de *eto* ser sensível à divisão das sentenças copulativas em ao menos três tipos – atributivas, especificacionais e equativas, cada uma exibindo comportamento específico – procede. No que se refere às sentenças do tipo atributivo, em que um referente expresso pelo SN1 da construção copulativa é atribuído a uma classe com propriedades específicas, expressas pelo SN2, observa-se o uso da justaposição como estratégia prototípica, como nos exemplos que se seguem, extraídos do julgamento de aceitabilidade:



(13)

*Otiets* : *vratch.*  
Pai : médico

Meu pai é médico.

(14)

*Moi* : *dom* : *khorochi.*  
1POS : casa : bom.

Minha casa é boa.

(15)

*On* : *moi* : *drug.*  
3S : 1POS : amigo.

Ele é meu amigo.

O uso do elemento *eto* em construções desse tipo demonstrou-se inaceitável com pontuação próxima à mínima (1). Por outro lado, das sentenças experimentais do tipo atributivo com *eto*, expostas aos participantes do experimento, uma delas recebeu conjunto de notas, cuja média se faz superior àquelas atribuídas às demais (2,58). Trata-se do exemplo apresentado em (16):

(16)

<i>My</i>	<i>eto</i>	<i>jitieli</i>	<i>Gaga-</i> <i>rinsk-</i> <i>-ogo</i>	<i>raion-a.</i>
1S	DEM/COP	moradores	de Ga- garin- -GEN	bairro-GEN.

Nós somos moradores do bairro Gagarin.

Uma explicação possível para a diferença na nota atribuída a esse exemplo, especificamente em relação à média de 1,33

das sentenças atributivas em geral, pode residir em uma possível interpretação especificacional evocada por esse tipo de sentença. O SN2 *Jiteli Gagarinskogo raiona* pode ser interpretado tanto como referindo-se a uma classe à qual a primeira pessoa do plural (nós) está sendo atribuída, quanto como uma maior especificação acerca da identidade do SN1. Esse tipo de situação, em que é possível obter dupla interpretação sobre a natureza semântica da sentença, indica uma forma de gradiência existente entre sentenças desse tipo, que pode futuramente ser mais bem estudada, qual seja, a gradiência intercategoria, definida por Aarts (2007) como a impossibilidade de estabelecer fronteiras bem definidas entre os membros de categorias distintas. Nesse caso, especificamente, desbotam-se as fronteiras entre atribuição e especificação, o que talvez tenha permitido aos participantes do experimento caracterizar o uso de *eto* como não totalmente inaceitável nesse exemplo específico.

No que diz respeito às sentenças especificacionais, em que o referente expresso no SN2 serve para especificar alguma variável carente de identificação, evocada pelo SN1, também se observa a preferência pelo uso de justaposição. Os exemplos abaixo explicitam o que foi considerado especificação no experimento.

(17)

<i>Stolitsa</i>	⋮	<i>Rossi-i</i>	⋮	– <i>Moskva.</i>
capital	⋮	ússia-GEN	⋮	Moscou

A capital da Rússia é Moscou.

(18)

<i>Avtor</i>	⋮	<i>Djokond-y</i>	⋮	– <i>Leonardo da Vinci.</i>
autor	⋮	Gioconda-GEN	⋮	–Leonardo da Vinci.

O autor da Glocanda é Leonardo da Vinci.

(19)

<i>Moi</i>		<i>lutchii</i>		<i>drug</i>		<i>-ty.</i>
IPOS		melhor		amigo		-2S.

Meu melhor amigo é você.

Dos exemplos apresentados acima, o de número (19) exibiu comportamento discrepante em relação ao uso de *eto*. A diferença entre *Moi lutchii drug - ty* e *Moi lutchii drug - eto ty* não se revelou relevante tomando-se as médias das notas atribuídas pelos participantes do experimento (4,4 e 3,7, respectivamente). Nesse sentido, pode-se dizer que aqui há algum fator que provoca variação e que deve futuramente ser investigado. Haveria algum elemento contido em sentenças como *Moi lutchii drug - eto ty* que favoreceria a interpretação favorável ao uso de *eto* em relação a outras sentenças especificacionais, ou seja, haveria alguma propriedade nesse tipo de construção favorecendo uma leitura equativa? Explico: embora em construções especificacionais o referente evocado pelo SN2 seja mais específico em relação ao SN1, algumas delas podem ser encaradas como a mera equação de elementos em que o referente evocado pelo SN1 é o mesmo que o referente evocado pelo SN2, configurando assim uma leitura meramente identificacional (ou equativa). Assim, o referente do SN1 no exemplo (19) *moi lutchii drug* pode ser igualado ao referente do SN2, *ty*. Aqui poderíamos ter mais um caso de gradiência intercategoriais.

Esse fato é interessante e talvez explique por que construções equativas do tipo *Machin brat eto Sachin muj*, expressa acima no exemplo (9), admitam o uso de *eto* ou a justaposição igualmente. Como podem provocar tanto uma leitura equativa como uma leitura especificacional, a depender do contexto em que ocorrem, o uso de *eto* ou a mera justaposição podem ser determinados justamente por pressões contextuais. Cabe futuramente compreender um pouco mais sobre o contexto de ocorrência dessas construções, o que talvez seja possível através da análise de *corpora*.

No que se refere especificamente às construções equativas, a hipótese de Geist, a saber, a de que o uso de *eto* seria obrigatório nesse tipo de construção, se confirma apenas parcialmente. Tomem-se os exemplos a seguir:

(20)

<i>Tchekhov</i>	⋮	<i>eto</i>	⋮	<i>Puchkin</i>	⋮	<i>v prozie.</i>
Tchekhov	⋮	DEM/COP	⋮	Puchkin	⋮	em prosa
						-PRE.

Tchékhov é Púchkinn em prosa.

(21)

<i>Smartfon</i>	⋮	<i>eto</i>	⋮	<i>rabstvo.</i>
Smartphone	⋮	DEM/COP	⋮	escravidão.

Smartphone é escravidão.

(22)

<i>Dieti</i>	⋮	<i>eto</i>	⋮	<i>zabota.</i>
Filhos	⋮	DEM/COP	⋮	cuidado.

Filhos requerem cuidado. (lit. filhos são cuidado).

Acima podemos verificar relações distintas envolvidas em sentenças equativas. Em (20), não é que Tchekhov seja realmente igual a Púchkin em prosa. Na verdade, ele pode ser comparado a Púchkin por apresentar alguma propriedade passível de comparação. Em (21) a relação estabelecida entre smartphone e escravidão é de causa e efeito, na medida em que o uso desenfreado do smartphone pode ser considerado como provocando dependência ou subserviência. Em (22) observa-se relação semelhante entre crianças/filhos e cuidado, na medida em que ter filhos requer cuidar deles. Tal fato já havia sido, ainda que de forma breve, salientado por Paducheva e Uspienskiy em 1979. Construções desse tipo exibiram

comportamento quase categórico em relação à avaliação feita pelos informantes, favorecendo amplamente o uso de *eto*, em detrimento da justaposição, que recebeu avaliação negativa, ainda que não tão negativa quanto o uso de *eto* em construções atributivas. Por outro lado, construções equativas prototípicas em que o referente do SN1 e o referente do SN2 são exatamente os mesmos, apresentam pontuação irrelevante para o uso de *eto* ou justaposição, indicando a variação já mencionada acima.

Considerando as discussões supramencionadas, podemos chegar às seguintes conclusões:

a) Em relação à distinção da estratégia copulativa por tipos semânticos, é possível afirmar que sentenças atributivas são expressas mediante justaposição, assim como sentenças especificacionais. Sentenças equativas, por seu turno, são expressas através do elemento *eto*, tal como defendido por Geist (2007) e Partee (2010);

b) Em relação à gradiência intracategorial, observa-se que algumas instâncias de cada subtipo apresentado aos participantes revelam-se mais prototípicas, pois receberam notas mais elevadas dos participantes do experimento, ao passo que outras receberam notas bem inferiores, configurando casos de elementos que se desviam do protótipo em algum grau. No entanto, será necessário estabelecer os motivos pelos quais houve essa discrepância;

c) Ainda que construções atributivas e especificacionais reafirmem o uso do elemento *eto*, fazem isso em proporções distintas, pois falantes nativos de russo tendem a considerar construções especificacionais com *eto* menos estranhas do que atributivas com *eto*. Tal fato se explica pela proximidade conceptual entre a expressão de sentenças especificacionais e equativas, abrindo espaço para o estudo da gradiência inter-categorial, fenômeno que pode vir a ser mais bem estudado futuramente.

Diante das conclusões apresentadas acima, é possível observar que, apesar de as propostas de Geist (2007) e Partee (2010) demonstrarem-se corretas para o uso de *eto* em sentenças

copulativas, o estudo empírico de tais sentenças revela que a codificação das sentenças como atributivas, especificacionais e equativas é mais complexa do que imaginado pelas autoras. As fronteiras entre tais categorias não são discretas, mas sim gradientes. Cabe mencionar, no entanto, diante da investigação empírica ora empreendida, a necessidade de utilização, no futuro, de testes estatísticos como a análise de variância (ANOVA) e outros testes que se façam necessários. No presente momento foram apresentados apenas os resultados relativos às notas atribuídas pelos participantes do experimento, sem ter sido desenvolvido o processamento estatístico desses resultados. O aperfeiçoamento do design do experimento, bem como o desenvolvimento de tratamento estatístico dos dados, constitui uma próxima etapa a ser desenvolvida.

## 5. Considerações finais

Apesar de as construções copulativas serem há bastante tempo estudadas pelos linguistas e pelos filósofos da linguagem, ainda pouco tem sido feito no sentido de estender os achados ao ensino de língua russa como L2, principalmente através do estudo de formas de expressão relativamente variáveis na língua. Aqui, especificamente, observa-se a relativa escassez quanto aos estudos sobre as formas da expressão da cópula, sob uma perspectiva experimental, de maneira que esforços na tentativa de preencher essa lacuna são muito bem-vindos.

Este trabalho, com base em julgamentos de aceitabilidade desenvolvidos com falantes nativos de russo da cidade de Moscou, buscou fornecer *insights* acerca do uso de estratégias copulativas para expressar os diversos significados inerentes à cópula em russo, ainda que em caráter preliminar. Observa-se que é possível dividir as construções copulativas nessa língua em ao menos três tipos, a saber, as especificacionais e as atributivas, que favorecem a estratégia copulativa de justaposição simples, sem a presença de qualquer elemento formal

copulativo; e as equativas, que favorecem o uso do elemento *eto* como cópula. Além disso, é possível observar que esses grupos apresentam gradiência interna, na medida em que nem todos os exemplos exibem exatamente as mesmas propriedades dentro da mesma categoria, e gradiência entre os grupos, na medida em que algumas instâncias caracterizadas como atributivas podem ser confundidas com especificacionais e algumas instâncias dessas últimas podem ser confundidas com equativas. Esse tipo de contribuição pode ser útil na preparação de material que esclareça quando a partícula *eto* pode ou não ser utilizada em uma sentença copulativa.

Os resultados desta pesquisa permitem também lançar luz a uma discussão acerca do caráter híbrido do elemento *eto* em russo. Que propriedades permitem que o *eto* seja utilizado primordialmente em sentenças equativas? Qual o status do elemento *eto* nesse tipo de construção em russo? Seria ele mais copulativo ou mais pronominal? Existiriam outras propriedades formais que diferenciariam construções equativas das especificacionais e atributivas, como, por exemplo, do ponto de vista prosódico? Em construções atributivas qual é o papel dos adjetivos de forma curta e de forma longa na expressão do significado? Todas essas questões requerem o desenvolvimento de trabalhos no futuro, que perpassam por diversas vias metodológicas, em que a linha experimental constitui apenas um dos pilares.

## Referências bibliográficas

- AARTS, B. *Syntactic gradience*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ARUTIUNOVA, N. D. *Priedlojenie i iego smysl. Logiko-semanticheskie problemi*. Moskva: Naúka, 1976.
- CURNOW, T. "Towards a Cross-linguistic Typology of Copula Construction". *Proceedings of the 1999 Conference of the Australian Linguistic Society*, 2003.
- CUBBERLEY, P. *Russian: A linguistic introduction*. Cambridge:

Cambridge University Press, 2002.

DIESSEL, H. Usage-based construction grammar. In: Ewa Dabrowska and Dagmar

Divjak (eds.), *Handbook of Cognitive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2015.

GEIST, L. Predication and Equation *In Copular Sentences: Russian Vs. English*. In: Ileana Comorovski and Klaus von Heusinger (eds.) *Existence: Semantics and Syntax*. Amsterdam: Springer, 2007, p. 79-105.

HALLIDAY, M. K. A. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold, 2014.

HENGEVELD, K. *Non-verbal Predication: Theory, Typology, Diachrony*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992.

LEITE DE OLIVEIRA, Diego. Construções de foco com o marcador *éto* em russo. Rio de Janeiro: 2017. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LEITE DE OLIVEIRA, D. *Multifuncionalidade da palavra eto: implicações para o ensino de russo para estrangeiros*. *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, V. 2, N° 2, 2013.

PADUCHEVA, E.; USPIENSKII, V. A. *Podliejacheie ili skazuimoie? (semantitcheskii kritierii razlitchienia podliejachiego i skazuimogo d binominativnykh priedlojeniakh)*. *Izv. NA, NA SSSR*, T. 38, N° 4, 1979.

PADUCHEVA, E. Znatchienie i sintaksitchekie funktsii slova eto. *Problemy strukturnoi lingvistiki 1980*. Moskva: Naúka, 1982.

PARTEE, B. Specificational copular sentences in russian and english. In: Grønn, A. & Marijanovic, I. (eds.) *Russian in Contrast, Oslo Studies in Language* 2(1), 2010. 25–49

VINOGRADOV, V. *Russki iazyk*. Moskva: UPEDGIZ, 1947.



# As leis da estética na arte russa\*

Ludmila Menezes Zwick\*\*

**Resumo:** Em concordância com o uso das leis da estética, propostas por Vilayanur S. Ramachandran, ora referidas a algumas pinturas russas, este texto dialoga com um possível método de leitura da pintura que seja capaz de compreender parte do processo de elaboração de uma obra de arte. Ou seja, o ordenamento de seus elementos, suas formas, suas cores e o seu movimento, enfim, os recursos artísticos de caráter universal que, por serem a aplicação do conhecimento de princípios que almejam determinados resultados, instrumentalizam o artista para que ele consiga consubstanciar o imaginativo de suas ideias na efetiva criação de uma imagem expressa.

**Abstract:** In accordance with the use of the *laws of aesthetics*, proposed by Vilayanur S. Ramachandran, here referred to some Russian paintings, this text dialogues with a possible *method* of reading painting that is able to understand part of the elaboration process of a work of art. That is to say, the ordering of its elements, its forms, its colors, and its movement, in short, the artistic resources of *universal character* which, because they are the application of knowledge of *principles* that aim at certain results, instrumentalize the artist so that he can consubstantiate the imaginative of his ideas in the effective creation of an express image.

**Palavras-chave:** Leis da estética; Arte russa; Vilayanur S. Ramachandran.  
**Keywords:** Laws of Aesthetics; Russian Art; Vilayanur S. Ramachandran.

## Introdução

**E**ste texto apresenta uma leitura de algumas pinturas russas pautada pelo referencial teórico da neuroestética, que utiliza como ferramenta de leitura *as leis da estética*<sup>1</sup> estabelecidas por V. S. Ramachandran. Com isso, sai do primeiro plano a reunião de dados iconográficos ou de datação estilístico-cultural como um fator-chave, bem como a vinculação mais acentuada aos estilos e aos movimentos artísticos. A elaboração da *mensagem poética*<sup>2</sup> pela via pictórica encontra-se inserida em um contexto humano repleto de leis – o que associa a arte à ciência – que tentam orientar o homem em meio a tantas aleatoriedades. Então, para expressar-se, o artista se vale de princípios que se encontram presentes no que a neuroestética denominou de *universais artísticos*.<sup>3</sup> O empenho do

\* Artigo submetido em 05 de setembro de 2018 e aprovado em 12 de novembro de 2018.

\*\* Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e doutora em Literatura e Cultura Russa pela mesma universidade. E-mail: lincecapelia@gmail.com.

---

<sup>1</sup> A fim de descobrir princípios universais na arte baseados no conhecimento da neurociência visual em particular, V.S. Ramachandran propôs dez princípios, dos quais oito já haviam sido mencionados em seu artigo escrito em parceria com William Hirstein, intitulado "The Science of Art", de 1999. Num trabalho anterior, considerei nove dessas leis – listadas por Ramachandran na obra *O que o cérebro tem para contar* – e abdiqueei da lei ou princípio do equilíbrio, por sua proximidade com o princípio do ordenamento e até mesmo com o da proporcionalidade ou simetria; a lei do equilíbrio não foi devidamente discutida por Ramachandran, mas, a partir das imagens, podemos fazer inferências.

<sup>2</sup> O que se relaciona, de certo modo, com o que Semir Zeki contemplou em seu ensaio *Esplendores e misérias do cérebro*, ao tratar da capacidade que qualquer sistema tem de armazenar informação de forma eficiente para capacitá-lo a abstrair e formular ideias, o que é propiciado pelo conflito entre a experiência do particular ou concreto e aquilo que o cérebro desenvolveu a partir da experiência, mediado pela variabilidade da seleção evolutiva, fonte de nossos êxitos, mas também de nossas misérias (ZEKI, 1999).

<sup>3</sup> Os estudos de Vilayanur S. Ramachandran (2003) revelam o que ele denominou de base neurológica dos universais artísticos. Para o autor, embora existam centenas de tipos de arte – arte grega clássica, tibetana, Khmer, bronzes Chola, arte renascentista, impressionismo, expressionismo, cubismo, fauvismo, arte abstrata e mais uma lista interminável –, há em toda essa diversidade de estilos alguns princípios gerais, ou "universais artísticos", que atravessam as fronteiras culturais. Seria assim possível chegarmos a uma "ciência da arte". Da variação que vemos na arte, ele supõe que 90% deriva da diversidade cultural, e apenas 10% relacione-se às leis universais comuns a todos os cérebros. Os 90% culturalmente impulsionados são estudados pela história da arte. Como cientista, ele se mostra interessado nos 10% que seriam os universais artísticos, cuja pesquisa é realizada a partir de testes de

artista em criar a partir da realidade faz-se em uma imagem que expressa um universo fechado, insubstituível, que o faz vencer a transitoriedade das coisas. As leis da estética instruem o leitor quanto às suas limitações e, ao mesmo tempo, quanto às suas ferramentas de leitura; tais princípios são uma busca por compreensão do caminho expressivo.

A tela pintada – objeto artístico concreto – é uma expressão interligada ao *self*<sup>4</sup> do artista. A concretização de uma pintura demanda a transcendência de uma ideia, uma vez que a ideia de uma obra não a efetiva. Para seu ato criador, o artista vale-se de uma série de conhecimentos prévios que são intuitivos, mas também dedutivos. Aproximada de questões relacionadas à percepção do mundo e dela mesma, como faz um cientista ao questionar o objeto de seus estudos, a arte, concretizada em pintura, revela sua humanidade e sua poesia em um emaranhado intenso e imenso de percepções expressas; além da emoção, a arte precisa se valer de meios para comprovar pela razão e pela experiência sua substância.

Ao concretizar uma ideia em expressão pictórica, o artista alia-se à beleza do mundo frente à força da morte e do esquecimento. Sua obra, com a presença ou não de uma personagem, torna-se a integridade de uma mensagem vibrante da unidade humana. A arte recoloca o homem na ordem da natureza e não apenas na história; sacia a fome de liberdade e dignidade que o habita. Em meio às possibilidades expressivas, nas quais a linguagem de cada artista se encarrega de ordenar e reordenar, além da escolha do local a ser narrado, um cenário campesino ou cidadão, por exemplo, temos *leis* que atuam no intuito de sustentar o caráter estético e, por que não, poético da obra; da sobriedade ou exagero dos contrastes ao deslocamento das personagens, ao ritmo lento e melancólico ou acelerado e vivaz. Sabemos que o uso das leis não exime o artista de suas dúvidas, angústias, alegrias, tristezas e nem o delimi-

---

conjecturas por ser um estudo empírico do cérebro; tal estudo nomeou essa nova disciplina, a neuroestética, nome dado pelo estudioso Semir Zeki.

<sup>4</sup> Para Ramachandran, um dos maiores mistérios a serem enfrentados é o da natureza do *self*, que foi extensivamente estudada por vários tipos de estudiosos, mas que ainda não está bem definida.

ta em sua capacidade criativa, mas esse uso reconhece que, para unir o singular ao universal, o artista apresenta ao leitor uma imagem legível, sem que este seja hábil na aplicação de sua técnica. As denominadas leis da estética são as seguintes: 1) efeito de deslocamento de pico; 2) agrupamento e ligação perceptivos; 3) contraste; 4) isolamento; 5) esconde-esconde, ou solução perceptual de problemas; 6) simetria; 7) aversão a coincidências; 8) repetição, ritmo e disposição metódica, ou ordenamento; 9) equilíbrio e 10) metáfora.

## **A lei do efeito de deslocamento de pico**

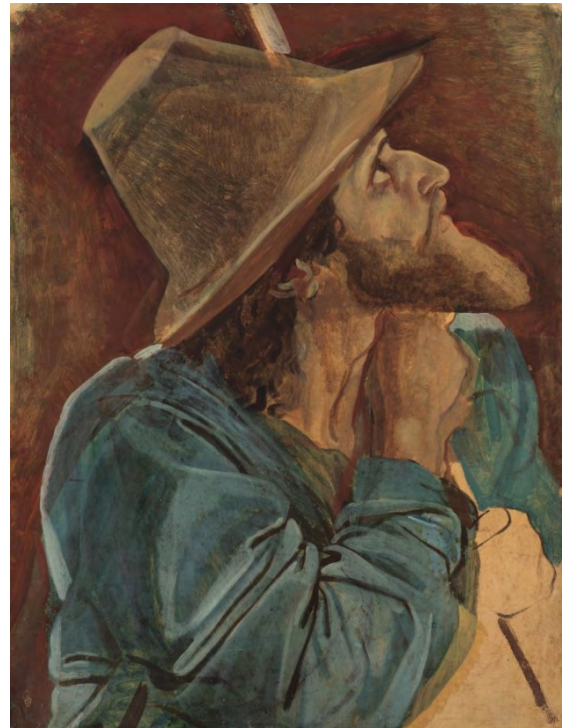
A maneira como nosso cérebro responde a estímulos exagerados é considerada pela lei do efeito de deslocamento de pico, o qual ocorre quando o artista entra num espaço que Ramachandran denomina “espaço abstrato de postura” para transmitir uma postura requintada. Para ele, os artistas de porte descobriram isso ao explorar os figurais primitivos e nossa gramática perceptual, criando estímulos ultranormais, capazes de excitar de modo mais intenso certos neurônios visuais em contraposição a imagens de aparência realista. Essa é a essência da arte abstrata e também um recurso utilizado pelos impressionistas, “o efeito de deslocamento de pico no espaço abstrato de cor, não no ‘espaço de forma’”.<sup>5</sup> Tais estímulos ultranormais também explicariam a atração por certas características que vemos nas pessoas.

Em arte, não podemos considerar que esse deslocamento – o apontamento da essência da obra –, seja realizado apenas por uma motivação encantadora, pois ele pode conduzir o leitor ao estarecimento pela via de uma motivação mais visceral e agressiva. Esse deslocar de nossa atenção de modo tão ponderativo, que nos conduz ao encantamento ou à inquietude, pode nos incomodar rumo à raiva ou nos atrair rumo à paz.

Um caso de utilização dessa lei, para Ramachandran, encontra-se em obras como as do artista François Boucher (1703-1770), cujas pinturas se valeram do fato de o cérebro dos pri-

---

<sup>5</sup> RAMACHANDRAN, 2014, p. 264-269.



**Fig. 1.** Boiárina, *Konstantín Makóvski*, 1880, óleo sobre tela, 42x29cm, coleção privada.

**Fig. 2.** Um viajante, *segunda metade de 1830*, óleo sobre tela, 57,2x43,7cm. Galeria Tretiakóv, Moscou.

matas possuir módulos especializados relacionados a outras modalidades visuais – profundidade de cor e movimento –; o artista então explora o efeito de deslocamento de pico nas dimensões além do espaço da forma, como o espaço da cor ou o espaço do movimento. No caso dos nus rechonchudos de Boucher e nas fisionomias de querubim, ocorre um exagero nas características femininas para demarcar em cores a distância entre macho e fêmea – e de bebê – por meio de um realce dos tons rosados de pele visando à ideia de um absurdo e irreal aspecto salutífero. No caso de Boucher e de alguns artistas como Konstantín Makóvski (1839-1915), o exagero de alguns atributos – neste artista, a beleza russa feminina de tez saudável e lábios sensuais (fig. 1) – podem ser identificados de modo relativamente fácil; outro artista que se expressou nessa

mesma toada foi Víkali Tíkhov (1876-1939), em obras como *Vênus diante do espelho* (1920). O princípio aparece também no estender do queixo a acompanhar o chapéu com o intuito de dar ênfase ao que está entre eles, o olhar do viajante (fig. 2), de Aleksandr Ivánov (1806-1858); contudo, nem sempre o artista deixa tão evidente seu proposital exagero.

A motivação desse deslocamento, no caso de boa parte das obras de Pável Filónov (1883-1941), segue pela via que se expressa no espaço da forma – quando a forma delimita a cor (fig. 4) –, e, no caso de Konstantín Koróvin (1861-1939), esse deslocamento de pico se dá no espaço da cor – quando a cor delimita a forma (fig. 3). Tanto Filónov quanto Koróvin, em estilos distintos, também se valem do recurso da lei do agrupamento, ou do contraste, já que o uso de um princípio não exclui o de outros, mas ambos dão primazia a um personalista *modus faciendi*.

**Fig. 3.** Inverno, **Konstantín Koróvin**, 1894, óleo sobre tela, 37,2x52,5cm. Galeria Tretiakóv, Moscou.





*Fig. 4. O arco do triunfo de Narva, Pável Filónov, 1929, 88x62cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.*

## ***A lei do agrupamento***

A lei do agrupamento foi descoberta na virada do século XX por psicólogos da Gestalt. Tal agrupamento foi e é utilizado tanto por artistas do Renascimento quanto por estilistas de moda, podendo ser definido como a repetição de uma mesma cor como parte de vários objetos não relacionados. O artista recorre a um número limitado de cores, e o nosso cérebro deleicia-se com o intuito de derrotar a camuflagem e detectar objetos em cenas completamente cheias, bem como em agrupar as manchas de cores semelhantes. “Outro princípio de agrupamento perceptual, conhecido como da boa continuidade, declara que elementos gráficos que sugerirem um contorno visual contínuo tenderão a ser agrupados juntos”.<sup>6</sup>

Em um mundo ruidoso, as partes mais iniciais do nosso sistema visual são projetadas, em grande parte, para detectar sinais; as correlações no campo visual, quando descobertas, dão um fôlego a esse empenho do olhar, tornam gratificante a natureza de encontrar uma figura entre um fundo barulhento. Os agrupamentos podem ocorrer em distintas dimensões perceptivas – espaço, cor, profundidade e movimento –, embora sejam reforçados de modo individual. A produção de uma experiência esteticamente agradável ligar-se-ia assim à presença de agrupamentos em várias dimensões perceptivas na arte. Para tal, o artista recorre a um número limitado de cores, desafiando o leitor a detectar objetos em cenas completamente cheias (fig. 5 e 6); é preciso agrupar as manchas de cores semelhantes para conseguir detectar cada elemento em cena. Tal princípio de agrupar teria que seguir, em muitas ocasiões, por uma via oposta à da lei do contraste, sem abandoná-la. O artista utiliza-se de uma artimanha expressiva que concorda com as artimanhas do nosso cérebro.

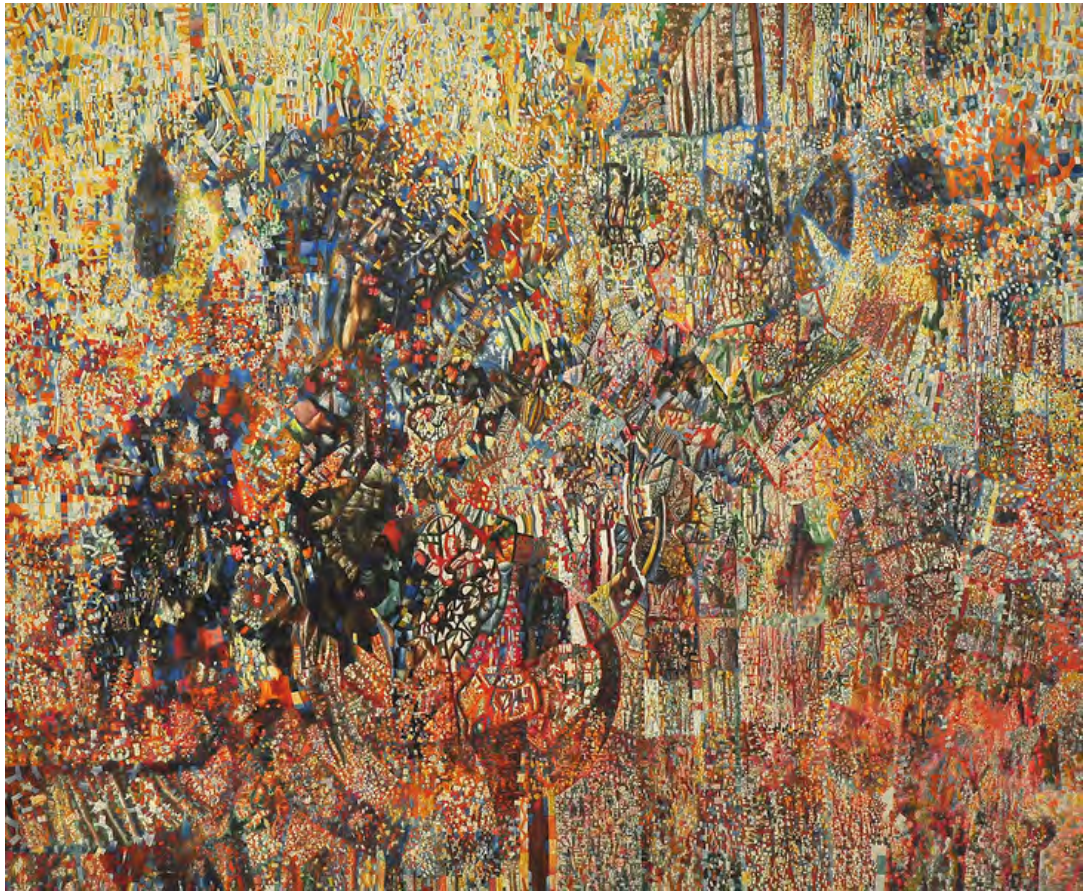
Agrupar de um modo que faça sentido, para que o leitor, ao deparar-se com as várias camadas, consiga construir às suas vistas a substância da obra, implica compreender como se dá o processo de derrota da camuflagem, assim como esclarecer

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 256-261.



pictorialmente essa camuflagem para que ela seja vencida pela visão do leitor. Associar a visão e a cor ao som e ao sentido do leitor, a sensação, ao estar diante de uma obra tão ordenada ou caotizada pode assemelhar-se à narrativa elaborada por um poema que, ao contrastar cenários frios ou quentes, é capaz de conduzir-nos a essas emoções pelo viés dos liames descritivos expressos com base em nossa memória ou em nossa imaginação. O tom da cor imprime ritmo à narrativa pictórica. Em boa parte de sua obra, Filónov agrupa contrastando, assim como faz Aristarj Lentúlov (1882-1943) em obras como *Igrejas. Nova Jerusalém* (1917).



**Fig. 5.** Fórmula da primavera, **Pável Filónov**, 1928-1929, óleo sobre tela, 250x285cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.



**Fig. 6.** O redemoinho, **Filipp Maliávin, 1906, óleo sobre tela, 223x410cm. Galeria Tretiakóv, Moscou.**

O agrupamento ou o contraste relacionam-se à sensação de sobriedade ou de euforia, ao tom emotivo da obra, à sensação de uma temperatura mais amena, mais fria ou mais acolhedora, mais quente; agrupar e contrastar foram recursos muito frequentes na arte do século XX. O agrupamento associa-se à mudança de perspectiva utilizada pelo cubismo, por exemplo, quando o ponto de fuga é propositalmente suprimido a fim de reunir vários planos num único; mas nem sempre esse procedimento é o mais representativo do agrupamento; em muitas de suas obras, Filónov agrupa mantendo a perspectiva. Ele quer nos mostrar tudo de um espaço ao mesmo tempo, sem que para isso tenha de extrair certas perspectivas que direcionam o olhar do leitor para vários locais da obra, diferentemente do cubismo, que amalgama o todo para ser visto num só golpe de vista para, em seguida, ser depurado; a arte analítica quer a depuração do olhar em vários golpes de vista.

## ***A lei do contraste***

O contraste é o código da pintura. Para que esse princípio do contraste se efetive, ele deve ocorrer entre duas regiões homogêneas espacialmente contíguas da obra, uma mudança relativamente súbita em luminosidade, cor, textura ou profundidade. Em certo sentido, o contraste é um requisito mínimo, e algumas combinações contrastantes são mais agradáveis aos olhos do que outras, as “cores de alto contraste, como uma mancha azul num fundo amarelo, chamam mais a atenção que emparelhamentos de baixo contraste, como uma mancha amarela num fundo laranja”.<sup>7</sup> A lei do contraste delinea e dirige a atenção para os limites entre os objetos; no contraste está o limite.

O contraste pode ser alto, médio ou baixo; o princípio é utilizado para imprimir o ritmo da obra, e por isso torna-se essencial saber o que nos revela o contraste. No carrossel (fig. 8) de Nikolai Sapunóv (1880-1912), as cores primárias contrastantes são utilizadas para delimitar o espaço de cada elemento composicional da obra. O contraste pode estar presente em uma obra límpida de ruídos (fig. 7), como a de Nikolai Rérikh (1874-1947), substancializando a obra ao clarear o céu com o branco-luz e demarcar as pessoas em tons laranja-amarelo-fogo; ou o contraste pode enriquecer uma obra de estilo completamente distinto e trazer consigo a aplicação de mais um princípio, o de solução de problemas (fig. 8).

Os princípios dialogam entre si, a cor pode ditar o padrão e o ritmo – pela via da consistência ou repetição de elementos – de uma obra por se expressar nela o movimento, como ocorre no carrossel. O ritmo traz atividade à obra. Ao mesmo tempo, o contraste precisa reforçar as diferenças e a diversidade da obra, fornecendo a ela a quebra das repetições. Na música é possível encontrar essa quebra para provocar o ouvinte; Bach é um excelente exemplo. A articulação ou movimento a direcionar o leitor fazem com que seus olhos permaneçam nela – composição fechada – ou transbordem seus limites – composição aberta.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 277-279.



**Fig. 7.** Estrela do herói, **Nikolai Rérikh**, 1936, **têmpera sobre tela**, 92,3x122cm. **Museu Nikolai Rérikh**, Nova York.

**Fig. 8.** Carrossel, **Nikolai Sapunov**, 1908, **óleo sobre tela**, 146,5x196,5cm. **Museu Estatal Russo**, São Petersburgo.

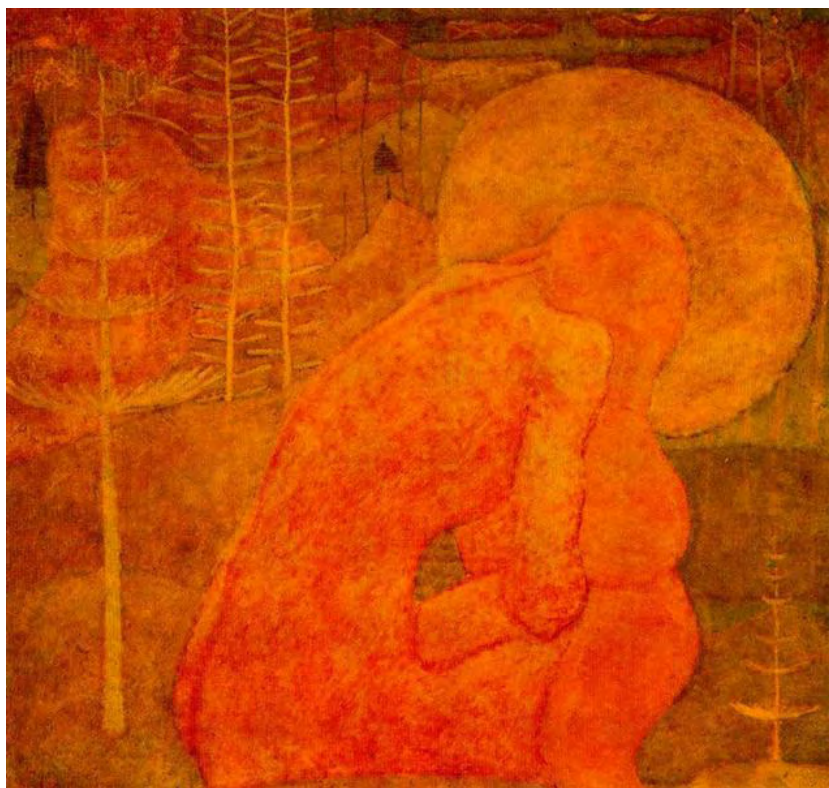
## A lei do isolamento

Nesse princípio, o isolamento proposital de um único módulo visa a alocar a atenção do leitor da obra. Nele, “o artista enfatiza uma única fonte de informação – como cor, forma ou movimento – e subestima ou apaga deliberadamente as outras fontes”; enquanto o efeito de deslocamento de pico traz o exagero e a hipérbole à arte, o isolamento subestima-os. Ramachandran reitera a eficácia de um esboço para nós, pois as células no córtex visual primário – onde ocorre o primeiro estágio do processamento visual – se interessam por linhas, respondendo, assim, aos limites e bordas das coisas e sendo insensível às regiões despojadas de características da imagem. Com isso, ele ressalta que podemos prestar atenção “a um único aspecto da imagem ou a uma entidade de cada vez”, e, ainda, que na dinâmica da percepção, “um percepto es-

tável (imagem percebida) exclui outros de forma automática”. Ao olharmos para uma imagem colorida, a nossa atenção distrai-se na confusão de textura e outros pormenores da composição, e, ao olharmos um mesmo objeto em esboço, os nossos recursos se voltam para saber onde está a ação. A lei do isolamento concorda com a modularidade – “diferentes estruturas cerebrais são especializadas em diferentes funções” –, o que explicaria a criatividade.<sup>8</sup>

Os princípios de deslocamento de pico, agrupamento e contraste, aparentemente, se mostram fáceis de detectar; mas a arte visa a ultrapassar o estri-

**Fig. 9.** *Prece*, Kazímir Malévitch, 1907, *têmpera sobre madeira*, 99x72,5cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.



<sup>8</sup> Ibidem, p. 280-282.

**Fig. 10.** Uma figura flutuante,  
**Vassili Kandinski, 1942, óleo**  
**sobre tela, 26x20cm. Musée**  
**Zervos, Vézelay**



tamente representacional para expressar uma perspectiva específica, ou uma série de perspectivas, o que ampliaria os recursos derivados desses prismas, do que se encarregaria o deslocamento; já o direcionamento de nossa atenção visual se dá pelo exercício do agrupamento, do contraste e do isolamento, que, embora figure como contraintuitivo, delimita o raio de vislumbre da obra.

Ao isolar uma única modalidade visual, o artista intenciona amplificar o sinal dessa modalidade; Matisse expressou-se em algumas de suas obras utilizando esse princípio. O direcionamento da atenção do leitor da pintura para uma única fonte faz-se para que este possa perceber os aprimoramentos do artista, seu apelo. A obra pode assentar-se nesse princípio, mas também utilizar-se de outros para que a experiência visual do leitor se torne mais agradável ou mais impactante. Ao aspirar a esse efeito, a produção de uma obra de arte demanda esforços por parte do artista em subtrair as trajetórias de movimento e amplificá-las, o que foi bem realizado por Malévitch e Kandínski na arte figurativa.

## **A lei do esconde-esconde ou solução de problemas perceptuais**

A lei do isolamento assemelha-se superficialmente à do esconde-esconde, ou solução de problemas perceptuais, mas ela é bem distinta; “a arte envolve hiperativação de áreas visuais e emocionais”, contudo, ainda preferimos o ocultamento, para que possamos decifrar enigmas; a percepção teria mais relação com essa decifração e “tanto delírios quanto percepções emergem do mesmo conjunto de processos. A diferença decisiva é que, quando estamos percebendo, a estabilidade dos objetos e eventos externos ajuda a ancorá-los”; já nos delírios, os objetos e eventos vagam em qualquer direção. Nesse caso, a arte atingiria seu clímax quando, após todos os preliminares visuais, reconhecemos o objeto.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 288-290.

Preparamo-nos para derrotar os elementos escondidos numa imagem em que precisamos solucionar os problemas perceptuais para que, por meio de nossa visão, saibamos exatamente o que o artista quis nos dizer em imagens; tentamos descobrir o tom da obra, seu ruído, no caso de obras com fundos barulhentos, ou o som mais linear, no caso daquelas com fundos amenos. O significado da obra está implícito e não explícito. Podemos verificar esse efeito com mais clareza nas



**Fig. 11.** Composição com figuras, **Liubóv Popóva, 1913, óleo sobre tela, 160x124,3cm, Galeria Tretiakov.**

obras de artistas como Liubóv Popóva (1889-1924), ou ainda de Nadiéjda Udaltsóva (1886-1961), Juan Gris (1887-1927) e Georges Braque (1882-1963), nas quais temos que buscar o sentido e, por vezes, completar as figuras mentalmente. Contudo, em alguns artistas esse efeito aparece em tom mais fluído e numa linguagem mais tênue, como em algumas obras de Mikhail Vrúbel (1856-1910), ou ainda no não amontoamento das formas, mas sim das cores, nas obras do já citado Konstantín Koróvin e de Nikolai Féchin (1881-1955). Popóva realizou uma série de obras nesse sentido, em seu retorno a Moscou no verão de 1913, por meio da fusão do cubismo francês com a vanguarda russa.

A solução de problemas perceptuais, além de permitir a sobrevivência do homem, relaciona-se também ao que Arnheim entende por cognição, como aquisição de conhecimento no sentido mais amplo, ou seja, a interação e não a dissociação de duas habilidades, a da intuição e a do intelecto, tanto do leitor/espectador de uma obra de arte quanto do artista. Como resultado de uma dessas interações, podemos citar a descoberta da fórmula geométrica para a perspectiva central feita no século XV; ao prescrever um ponto de fuga comum, essa descoberta apenas teria codificado a solução para um problema que já



havia sido inteiramente pesquisado pela intuição,<sup>10</sup> estamos prontos para intuir e deduzir

---

<sup>10</sup> ARNHEIM, 1997, p.205.

**Fig. 12.** Homem e mulher, **Pável Filónov**, 1912-1913, óleo sobre tela, 155x121cm, Museu Estatal Russo.

**Fig. 13.** Paris. Bulevar dos Capuchinhos, **Konstantín Koróvin**, 1911, óleo sobre tela, 65,2 x 81,2cm. Galeria Tretiakóv, Moscou.





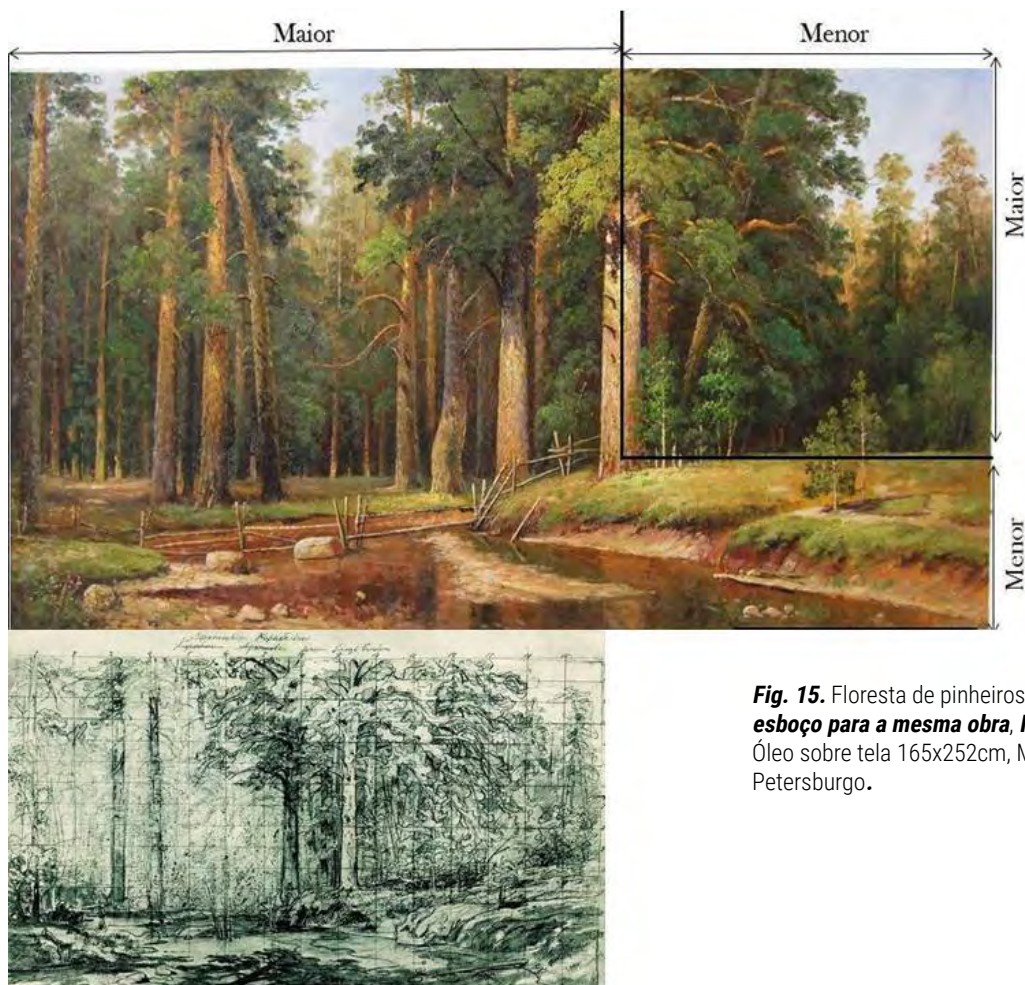
**Fig. 14.** Árabe com turbante, *Konstantín Makóvski, 1882, 64,5x54cm, e rostos assimétricos forçados à simetria, da obra de Konstantín Makóvski.*

que as formas geométricas ou as pinceladas aparentemente dispersas reúnem-se para formar um homem, um elemento ou vários.

## A lei da simetria

Nessa lei, temos a sedução de que a *simetria*, para Ramachandran,<sup>11</sup> poderia ser explicada segundo duas ideias. A primeira é a de que a visão se desenvolveu “principalmente para descobrir objetos” e nossos campos visuais estão sempre repletos deles: “árvores, troncos caídos, manchas de cor no chão, riachos céleres, nuvens, afloramentos de rochas e assim por diante”. Por ter uma limitada capacidade de atenção, nosso cérebro desenvolveu um mecanismo para alocar a atenção, a criação de uma hierarquia que na natureza traduz “objetos biológicos” como “importante”, e esses objetos, voltados à satisfação, têm algo em comum com a simetria; “um bebê recém-nascido prefere olhar para manchas de tinta simétricas a olhar para as assimétricas”, expressando assim uma regra do cérebro. A segunda força evolucionária volta-se para a simetria nos rostos que são considerados mais atraentes; uma “infestação parasítica pode reduzir enormemente a fertilidade e a fecundidade de um parceiro potencial, por isso a evolução atribui elevado valor à capacidade de detectar se o parceiro

<sup>11</sup> RAMACHANDRAN, Op. cit., p. 296-298.



**Fig. 15.** Floresta de pinheiros quais mastros de navio e esboço para a mesma obra, Ivan Chichkin, 1898. Óleo sobre tela 165x252cm, Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

está infectado”; a simetria passa a ser um marcador inconsciente de boa saúde, algo desejável que nos deixa diante de um paradoxo, pois a simetria se aplica a objetos e não a cenas de grande escala; nos últimos casos, preferimos a assimetria. Preferimos objetos simétricos e cenas assimétricas, pois “os objetos dispostos de maneira simétrica numa sala pareceriam algo absolutamente tolo, porque, como vimos, o cérebro não gosta de coincidências que não pode explicar”.

Contudo, nem sempre a simetria dita à estrutura rigorosos requisitos de perfeição matemática, que convergem em uma pequena lista de possíveis realizações, e depois se vale dessa lista como manual de construção para o nosso modelo de mundo; a simetria converteu-se em uma ideia blasfemante por

sua audácia, ao afirmar que pode decodificar os métodos de trabalho do artesão, inclusive sugerindo precisamente como fazê-lo.<sup>12</sup> Um artesão criador de um mundo físico a partir do mundo das ideias é um bom artista; ele seria um copista “cuja criação reflete a confusão dos materiais disponíveis”, que pode desfocar os pormenores num mundo físico que é uma representação imperfeita da realidade última que devemos procurar.<sup>13</sup>

A *assimetria* é utilizada nos figurinos de teatro, juntamente com o recurso do movimento; o movimento auxilia na desregulamentação da mensagem artística. Inclusive quando a arte é assimétrica, ela tem, em sua lógica, o princípio do que é simétrico. Em sua pequenez assimétrica, a menina que traz, em sua singeleza, as flores mais acessíveis a qualquer coletor, fala-nos da beleza como experiência, a beleza como a construção de uma explicação das coisas simples. A representação vem na contramão de artistas que evitaram representar essas formas disformes, pertencentes à natureza das pessoas e da própria natureza. A mensagem da imprecisão das formas humanas.

A *simetria*<sup>14</sup> ou a assimetria no rosto foi objeto de estudos fotográficos mais recentes, e tem-se claramente a noção de que um rosto perfeitamente simétrico não se torna necessariamente mais atrativo ou belo; por exemplo, se nos retratos seguintes Konstantín Makóvski optasse pela simetria, o efeito seria no mínimo estranho, e não um estranhamento atrativo, mas um estranhamento repulsivo. A assimetria traz belas disparidades nas faces humanas e, certamente, os artistas possuem senso disso.

---

<sup>12</sup> WILCZEK, 2015, p. 45.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>14</sup> No caso desses rostos, trata-se da simetria axial, que é distinta da simetria radial; neles, os elementos iguais do retrato são equidistantes a partir da linha reta, denominada axial, mas também são opostos. Nesse caso, ao invés de proporcionar a ordem e a harmonia conferidas pela simetria, os rostos tornaram-se estranhos; quando assimétricos esses rostos tornam-se mais agradáveis aos olhos. A *assimetria* exacerbada tem certa relação com o deslocamento de pico e demonstra que a beleza é uma grande variável.

A simetria é um princípio aparentado à disposição metódica e ao equilíbrio; trata-se da difícil aspiração de expressar a unidade na diversidade, um árduo ensejo da arte, pois reconhece que a reprodução na tela de qualquer objeto visível advém da observação minuciosa da complexidade e da interconexão, da apreensão da harmonia na natureza e sua posterior expressão pela via de uma análise ponderada gradual. Assim, esse princípio ordena as sensações para harmonizar as várias relações e deslocá-las à sua maneira, criando algo inspirado na natureza, de acordo com uma lógica nova e original, o que comumente se vê em artistas como Chíchkin.<sup>15</sup>

## A lei da aversão a coincidências

Essa lei, assim como a da simetria, do ordenamento e do equilíbrio, *quase* sempre tem relação com o não burlar de outras normas, por exemplo, da perspectiva e do ponto de fuga, que *quase* sempre são burladas em leis como a do agrupamento, o que é comum no cubismo, que inverte o ponto de fuga ou, no mínimo, o elimina ao evitar deixar evidente o caminho do olhar do observador. Propositamente, coloca-se o observador da obra de uma perspectiva de um, dois ou três pontos de fuga, para que ele seja capaz de repudiar a coincidência de um determinado elemento do quadro, ou seja, ele é deixado diante de algo descentralizado propositalmente e se vale de uma tendência de nosso cérebro, que “sempre tenta encontrar uma in-

---

<sup>15</sup> Outro exemplo de simetria nos é dado pelo último trabalho de Chíchkin, de 1898, e mencionado por Stakhov (2009, p. 53-54), no qual a imagem da floresta de pinheiros “é considerada um ponto culminante digno de sua carreira original e criativa. A imagem tem uma forma clássica perfeita, do ponto de vista da integridade e da composição”. Ela faz parte das criações baseadas nas florestas da sua terra natal, “onde encontrou sua própria síntese idealista de harmonia e grandeza” (Ibidem.). Nela, o artista exemplifica um conhecimento profundo da natureza russa, que foi acumulada por ele ao longo de seus quase cinquenta anos de vida criativa. Para ele, é evidente que a lei da seção áurea pode ser encontrada na imagem bem conhecida; o pinheiro no plano horizontal (visto em primeiro plano) e iluminado brilhantemente pelo sol divide a pintura pela seção áurea nessa direção. À direita do pinheiro, o outeirinho iluminado pelo sol divide o plano vertical da imagem na seção áurea. A partir da esquerda do primeiro plano de pinheiros, podemos ver muitos outros pinheiros. A divisão da parte esquerda do plano horizontal da imagem em si sugere o uso da mesma seção. E, ainda, a presença das linhas verticais e horizontais brilhantes, que dividem a imagem na seção áurea, produz o equilíbrio e a calma consonantes à intencionalidade do artista.

interpretação genérica alternativa, para evitar a coincidência”, e que também “luta para encontrar uma explicação para a coincidência e se frustra porque não há nenhuma”.<sup>16</sup> De um modo aparentemente aleatório, o leitor da obra encontra-se contemplado em suas suspeitas, por deparar-se com elementos que estão precisamente em pontos vazios do espaço, “coisas” colocadas no espaço solto, como a Lua de Aivazóvski e Levitán.

A narrativa pictórica de Aivazóvski calcula matematicamente os elementos composicionais, para que nenhum deles ocupe o centro da obra; nenhuma das embarcações, nenhuma das construções arquitetônicas, nem a capela, nem a mulher, sequer a lua ou as nuvens atrapalham a passagem da luz refletida na água oscilante. O contraste é menos intenso para dar vazão à reflexão em meio à quietude, diferentemente das muitas obras de batalhas navais em que o artista reforça o contraste para acentuar o caráter belicoso. O mesmo recurso de dar ênfase à lei da aversão às coincidências é utilizado em



**Fig. 16.** Vista marítima com capela na margem, *Ivan Aivazóvski, 1845, óleo sobre tela, 58x88cm. Museu de Arte de Odessa.*

<sup>16</sup> RAMACHANDRAN, Op. cit., p. 293-294.

**Fig. 17.** Crepúsculo. Lua, **Isaák Levitán**, 1899, óleo sobre tela, 49,5x61,3cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.



obras com a reunião de menos elementos. Nossos olhos seguem a curva cintilante da água até a Lua. No caso de Levitán, nosso olhar busca a Lua solta no céu, bem como o reflexo da Lua solto na água.

A arte tenta fazer com que o real, inteiramente racional, possa aplacar toda a sede do emocional. Na irreprimível vontade de viver ao encontro da morte, a expressão faz-se como uma superação da vida; a obra de arte embrenha-se na imagem do que a vida deveria ser; a atividade artística – que tem na realidade sua fonte – supõe, é verdade, uma espécie de recusa do real, mas tal distancia-se de ser uma simples fuga ou refúgio do nostálgico curso inevitável do rio da vida, pois passa por mergulhares mais profundos. O artista, então, recria o mundo por sua conta. A arte é o universo em que a ação encontra a



**Fig. 18.** Rua de vilarejo ucraniano, 1900, Nikolai Sérguiev, óleo sobre tela, 117x197cm. Museu de Arte, Tcherepovéts, Região de Vólogda.

forma, como nem sempre acontece na vida; ela consoma aspirações, ela dá forma ao desespero sem forma da vida. Em meio aos elementos da pintura: composição, movimento e ritmo, proporção e unidade, podemos encontrar orladuras muito bem planejadas, nada aleatórias, regidas por alguns princípios conhecidos pelo artista; o crepúsculo de Levitán suprimiu qualquer coincidência, do mesmo modo que aderiu também à metáfora.

## **A lei da repetição, do ritmo e da ordem**

O ritmo faz-se com elementos recorrentes, elementos que podem ser similares, criando um ritmo irregular, ou idênticos, criando um ritmo regular. Podem ainda, pela harmonia da imagem, realizar-se em uma repetição lógica, ou pela dissonância desta, em uma repetição ilógica, ou simplesmente uma padronização que evite uma variação muito intensa a fim de enfatizar algum ponto da obra.



O princípio da disposição metódica, ou ordenamento, que remete à regularidade, tem relação com o ritmo e denomina-se “ordem”. Nele, Ramachandran<sup>17</sup> reúne vários princípios que em comum possuem “uma aversão ao desvio em relação a expectativas (por exemplo, a preferência por bordas retilíneas e paralelas e pelo uso de motivos repetitivos em tapetes)”. Como é improvável que a “realidade” seja sempre regular ou previsível, a arte busca essa regularidade; “a necessidade de regularidade ou ordem pode refletir uma necessidade mais profunda que nosso sistema visual tem de economia de processamento”. Tal lei compromete-se com a criação de efeitos agradáveis.

O *ordenamento* dita o *ritmo* do carro de bois a talhar a estrada de terra seca e levantar poeira, de modo que essa narrativa de um único instante de um vilarejo forma-se diante de nosso olhar revelando o ciscar das galinhas à beira, a porteira, os paióis, as modestas moradias, o condutor do carro e, especialmente, a reunião desses elementos num todo.

Nessa lei, as obras funcionam segundo o princípio da navalha de Ockham, um princípio lógico que explica qualquer fenômeno, assumindo as formas das premissas estritamente necessárias à explicação de sua mensagem; o artista eliminou todos os excessos para não causar nenhuma diferença aparente nas predições da hipótese ou teoria de sua própria narrativa. Trata-se do princípio da parcimônia, numa narrativa que não insere nada além de sua necessidade enunciativa, com poucas premissas simplificadoras da visão do leitor, que não precisa derrotar camuflagens, pois nenhuma personagem ou elemento essencial à obra encontra-se dissimulado. A obra é uma narrativa com uma explicação singela; também é o caso do ordenamento entre o branco da neve e o marrom dos troncos (fig. 19 e 20).

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 294.



**Fig. 19.** Inverno, **Ivan Chíchkin**, óleo sobre tela, 1890, 125,5x204cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

**Fig. 20.** Estrada invernal, **Aleksiéi Savrássov**, 1870, óleo sobre tela, 47,5x71cm. Museu Nacional de Arte da República da Bielorrússia.





**Fig. 21.** Dia encoberto, **Isaák Levitán, 1895, óleo sobre tela, 48x62cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.**

## A lei do equilíbrio

O equilíbrio<sup>18</sup> faz com que todos os elementos de um trabalho se harmonizem de forma que nenhuma parte da obra se sobreponha ou pareça mais pesada que qualquer outra. Artistas como Chíchkin, Savrássov, Aivazóvski e Levitán (fig. 15 a 17, 19 a 24) convocam-nos ao senso harmônico, incluso o balanço da cor. Essa configuração melodiosa pode ter relação com a metáfora, uma vez que, para Ramachandran e Hirstein, além de um dispositivo de comunicação eficaz, esta seria um mecanismo cognitivo básico para codificar um universo numa forma condensada que o signifique. A nós parece que essa lei

---

<sup>18</sup> Ele pode ser simétrico (radial, como no caso de algumas flores ou anêmonas marítimas; uma variação da simetria radial, em que partes iguais se arranjam em torno de um eixo central, como no pentamerismo; ou ainda bilateral, a chamada simetria de plano, como numa folha de laranjeira, em que suas metades direita e esquerda se espelham) ou assimétrico.

se relaciona em primeira instância à lei do princípio da disposição metódica; pois a estabilidade da obra depende do contrabalancear entre o muito que ela quer evocar e um pequeno espaço em que cabe uma única imagem – o que é um recurso da poesia. Para tal, essa obra almeja uma resposta emocional, sem que se necessite explicitar o que ela metaforiza. Foge, assim, do recurso retórico para alcançar o recurso poético em algumas pinturas. No caso das obras voltadas à sensualidade, essa reação explicita-se mais, contudo, em obras com questões muito profundas, esse princípio da arte que se baseia em princípios cognitivos fundamentais precisa ser acionado com maior intensidade.

Para dar estabilidade à obra, o artista vale-se de todos os recursos metafóricos e não metafóricos pelos quais trilhou

**Fig. 22.** A criação do mundo, *Ivan Aivazovski, 1864, óleo sobre tela, 195x236cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.*



sua existência; revisita em si próprio as imagens e suas experiências, tal como o cerne de seu apelo afetivo para emitir sua mensagem. Para harmonizar da forma mais sublime, a imagem precisa ter uma mensagem poderosamente forte, ainda que o grito de sua voz seja o silêncio; Levitán foi um Shakespeare no enunciado de uma mensagem preponderante ao colocar em curto espaço uma imagem que comporta a vida. De modo similar, artistas como Savrásov e Aivazovski aportam num único condensado os muitos significados e os sentidos a eles associados, provocando uma forte experiência estética ao atingirem, com a pintura, a poesia, que se tornou uma entidade à parte, ao invés de apenas significá-la.

Esse tipo de obra diz a cada um o que cada um quer ouvir; cada verso pictórico encontra seu leitor. “A arte, em suma, talvez seja a realidade virtual da própria natureza.”<sup>19</sup> Uma razão menos prosaica para a atratividade da arte e sua atemporalidade talvez seja que ela fala uma linguagem onírica, “baseada no hemisfério direito, que é ininteligível – estrangeira, até – para o mais literal hemisfério esquerdo. A arte transmite matices de significado e sutilezas de humor que só podem ser vagamente apreendidas ou transmitidas pela linguagem falada”;<sup>20</sup> os dois hemisférios podem utilizar códigos neurais diferentes para representar funções cognitivas superiores, e a arte talvez seja a facilitadora da comunhão entre esses modos de pensamento, que permaneceriam separados um do outro por um muro. É possível que as emoções também necessitem de “ensaio na realidade virtual para aumentar sua gama e sutileza para uso futuro”.<sup>21</sup> À medida que o cérebro evoluiu, ele passou da fase de representação para a de metarrepresentação – representações de representações, uma ordem elevada de abstração –, a qual se relaciona com os nossos valores, crenças e prioridades, como também com o nosso senso de individualidade e de atribuição de significado no mundo externo.

Na tela, o homem dá a si próprio a forma e o limite apaziguador que busca na vida, cria em caótica harmonia o seu mundo,

---

<sup>19</sup> RAMACHANDRAN, Op. cit., p. 306-307.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 308-311.

como Aivazóvski (fig. 22). O artista tenta, em sua individualidade, estudar o mundo e refazê-lo com o que lhe falta, o pintor isola seu tema para unificá-lo, o paisagista isola no espaço e no tempo o que muda com a luz e perde-se numa perspectiva ou deixa de existir sob o impacto do fugidio, algo frequente em Levitán (fig. 21; 23); o artista elimina e elege simultaneamente para nos dar a ideia de que a imagem foi feita ainda há pouco e que seus elementos ou suas personagens continuam vivos pelo milagre da expressão; a imagem precisa superar a realidade.

## A lei da metáfora

“Quem faz metáforas, falando literalmente, mente – e todo mundo sabe disso”.<sup>22</sup> Nas imagens, as metáforas são utilizadas visando fins escondidos, mas, ao mesmo tempo, explícitos, inclusive nas propagandas. As metáforas são “amplamente utilizadas nas artes visuais”.<sup>23</sup> As ninfas ou outras figuras femininas, por exemplo, aparecem como metáforas “da fertilidade e da fecundidade na natureza”.<sup>24</sup> Em algumas obras, existem várias camadas metafóricas e significativas, “quase como se

múltiplas metáforas se ampliassem umas às outras, embora não se saiba por que essa ressonância e harmonia interna devam ser especialmente agradáveis”.<sup>25</sup> O artista cria a partir da existência de uma realidade objetiva humana e expressa-a com o intuito de demarcar seu posicionamento no universo. Trata-se de uma busca por

**Fig. 23.** Silêncio, *Isaák Levitán, 1884, óleo sobre tela, 96x128cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.*



<sup>22</sup> ECO, 1984, p. 144.

<sup>23</sup> RAMACHANDRAN, Op. cit., p. 298-299.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Idem.



**Fig. 24.** Centeio, **Aleksii Savrasov**, 1881, óleo sobre tela, 67x117cm. Museu Regional de Belas Artes de Rostóv, Rostóv do Don.

um diálogo harmônico ou caótico entre a realidade, a percepção desta na construção do pensamento e o estado emocional. De certo modo, cada narrativa de um único instante espelha a exata efemeridade de seu tempo e reverbera para outros tempos o que está na mente do artista. O objeto artístico pronto, a pintura, resulta de uma percepção da ideia visual pela via pictórica de um determinado artista; a imagem concretiza sua percepção. O processo criativo da arte não possui divisórias absolutas. Onde a metáfora é mais forte, a poesia pictórica também o é; a calma do bucólico-metafórico (figs. 17 e 23) de Levitán, bem como o vento dando rumo ao reflexo do céu na água (fig. 21), a força visceral do mar e o ar fabuloso (fig. 22) de Aivazóvski reúnem condições humanas muito variadas em um único enredo.

Essa personalização evoca, por vezes, a capacidade tanto do artista quanto do leitor de estabelecer vínculos arbitrários entre entidades perceptuais aparentemente não relacionadas; tal capacidade sinestésica seria a chave para a elaboração das



**Fig. 25.** Poente, **Aleksii Savrasov, 1870, óleo sobre tela, 29x44cm. Museu de Arte de Taganróg, Taganróg.**  
Inverno, **Aleksii Savrasov, 1880, óleo sobre tela, 53x71cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.**  
Noite enluarada. Charco, **Aleksii Savrasov, 1870, 46x80cm. Museu de História da Arte, Sérpukhov.**  
Noite enluarada sobre rio, **Aleksii Savrasov, 1885, óleo sobre tela, 37x27cm. Museu de Arte Regional de Tula, Tula**



metáforas. Quanto maior a capacidade de multiplicar bem os sentidos para uma única unidade pictórica expressiva, tanto mais Arte detém a narrativa pictórica. Portanto, a sinestesia transcende a metáfora e, por isso, pode explicá-la e trazer luz à compreensão da associação entre a cor e a emoção, viés da expressão de muitos artistas; como um fenômeno sensorial causado pela aparência visual real e não pelo conceito, a cor é experienciada por uma tonalidade emocional para os sinestestistas. Fato é que existe uma grande incidência de sinestesia em pessoas criativas. A nossa capacidade de revelar analogias ocultas é a base, segundo Ramachandran, de todo o pensamento criativo. As metáforas talvez permitam a efetuação de uma espécie de realidade virtual no cérebro. Para o estudioso, metáfora e sinestesia não são sinônimas, mas compartilham uma profunda conexão.

## Breve consideração final

A expressão do artista afirma-se pelo tratamento que ele impõe à realidade. Se a recusa à realidade for intensa, o artista subtrai-a de sua obra; se não, ele a acalenta e a apresenta como tal, dentro das possibilidades de representação. Contudo, as leis estéticas reafirmam-se na arte, pois se relacionam ao cérebro – fonte da criação, observação e apreensão –; a recusa *absoluta* à realidade é impossível, do mesmo modo que uma produção cuja base seja o imaginário *puro*; a realidade precede a imaginação.

Ao aplicar princípios, o artista, para criar algo novo, precisa conhecê-los, mas também precisa realizar o que o poeta faz, dizer muito com poucas palavras, de modo que, ao reunir poucos elementos, comuns e inerentes à lógica do cenário escolhido para ser representado, ele provoca e apreende o olhar por conseguir dizer muito nesse pequeno espaço da tela. Confirmadores dessa faina são artistas como Savrássov, Levitán e Aivazóvski, capazes de compor com pouco, muito conteúdo; mestres na elaboração de uma poesia pictórica que reúne a natureza externa para confrontar a natureza interna ao homem. Ou ainda, artistas como Filónov, que, pela via da arte

analítica, visa a sobrepor e concentrar condições humanas em meio à sociedade para conduzir seu leitor a uma reflexão cujo esteio não seja a quietude, mas o estardalhar concentrado das gentes, o que Levitán e Savrásov evitam.

Na sequência poética em cores mais frias (fig. 25), ou na obra erigida em cores quentes, por meio do solar triunfo sobre o campo de centeio (fig. 24), Savrásov elabora uma imagem que unifica as muitas possibilidades de imagens que poderiam emitir a mesma mensagem, ordena os elementos e os princípios para criar um sentimento de completude. Quantas imagens, assim como palavras, serviriam para descrever ou definir um pôr do sol, a chegada da noite, um inverno, um rio coberto pela névoa ou um campo de centeio. O artista, cômico dos princípios que pretende aplicar na tela, concretiza em tintas e formas os elementos a serem representados partindo daquilo que seu olhar selecionou da realidade, para que, nesse pequenino espaço, faça caber a grandeza de uma poesia pictórica, a qual, embora se baseie nas nuances da natureza, visa a atingir também as nuances da humanidade, que, embora desabite grande parte das obras desse artista, representada está na forma mais elevada da metáfora, aquela atrelada à existência. Trata-se de uma metáfora menos evidente do que aquela utilizada para sensualizar uma obra, por exemplo, e, ao mesmo tempo, trata-se de uma disposição metódica capaz de questionar o leitor em sua angústia ou conciliação mais profunda mediante a harmonização de uma mensagem que atingiu o porte de uma poesia pictórica.

## Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

ECO, Umberto. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi: Torino, 1984.

Ramachandran, V.S.; Hirstein, W. *The Science of Art: a Neuro-*

logical Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, Exeter, v. 6, n. 6-7, p. 15-51, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Artful Brain*. In: Reith Lectures 2003: The Emerging Mind. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/radio4/reith2003/lecture3.shtml>>. Acesso em: 24/02/2014.

\_\_\_\_\_. *The Neurological Basis of Artistic Universals*. Disponível em: <<https://notes.utk.edu/Bio/greenberg.nsf/0/7222777e-fe4b2d2885256e2c007d85f8>>. Acesso em: 24/02/2014.

\_\_\_\_\_. *O que o cérebro tem para contar*. desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_; Hirstein, William. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, v. 6, n. 6-7, 1999, p. 15-51.

STAKHOV, Alexey. *The Mathematics of Harmony*. From Euclid to Contemporary Mathematics and Computer Science. Singapore: World Scientific, 2009. (Series on Knots and Everything, 22)

WILCZEK, Frank. *A Beautiful Question*. Finding Nature's Deep Design. New York: Penguin, 2015.

ZEKI, Semir. *Inner Vision*: An Exploration of Art and the Brain. Oxford: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Splendours and Miseries of the Brain. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. London, v. 354, n. 1392, p. 2053-2065, Dec. 1999.

tradução

# O Mito e o Conto Maravilhoso\*

Eleazar Moisseievitch Meletínski  
Tradução de Ekaterina Vólkova Américo\*\*  
e Rafael Bonavina\*\*\*

**Resumo:** No presente artigo, Eleazar Meletínski discute a transformação do mito em conto maravilhoso. Para isso, ele apresenta diferentes pontos de vista sobre a distinção entre mitos e contos (*skazka*) primitivos. Como tentativa de síntese, ele propõe um sistema de traços distintivos capaz de distinguir os dois gêneros narrativos.

**Abstract:** In this paper, Eleazar Meletinsky discusses the myth's transformation into folktale (*skazka*). He presents different perspectives about the distinction of myths and primitive folktales. As an attempt of synthesis, he proposes a system of characteristics capable of distinguishing between both genres.

**Palavras-chave:** Mito; Conto maravilhoso; Desmitologização; Eleazar Meletínski.  
**Keywords:** Myth; Folktale; Demythologization; Eleazar Meletinsky.

\* Tradução submetida em 20 de março de 2019 e aprovada em 21 de maio de 2019.

Para facilitar o acesso às referências citadas por Meletínski, as citações foram colocadas conforme a ABNT, as edições foram atualizadas e, quando possível, indicadas versões disponíveis ao público na internet. (N. dos T.)

\*\* Ekaterina Vólkova Américo é professora de Língua e Literatura Russa da Universidade Federal Fluminense. Possui graduação e mestrado em História, Literatura e Cultura Russa e Hispano-americana pela Universidade Estatal de Humanidades de Moscou, além de mestrado e doutorado em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. E-mail: ekaterinamerico@gmail.com

\*\*\* Rafael Bonavina é graduando em Letras pela Universidade de São Paulo. E-mail: [rafaelbonavina@gmail.com](mailto:rafaelbonavina@gmail.com)

**U**ma delimitação rigorosa entre mito e conto maravilhoso<sup>1</sup> tem um importante significado teórico e prático. Na teoria, trata-se da correlação da ideologia sincrética primitiva (e, em estágio mais avançado, a ideologia religiosa) e a arte. O conto maravilhoso é geralmente interpretado como um fenômeno puramente artístico; no mito são indistinguíveis os elementos inconscientes e poéticos, os embriões das noções religiosas e pré-científicas, e frequentemente há traços da ligação com os rituais. Na prática, a distinção entre mito e conto maravilhoso é muito importante para a cultura arcaica, já que os contos “primitivos” ainda não haviam se separado completamente dos mitos e das *bylitchkas*<sup>2</sup> mitologizadas, que são o ponto até onde se pode traçar a origem do gênero. Mais de uma vez os principais estudiosos da mitologia dos ameríndios, por exemplo F. Boas e S. Thompson, apontaram para a dificuldade dessa delimitação nos moldes do folclore primitivo.

S. Thompson considera que o mito difere do conto maravilhoso por princípio.<sup>3</sup> Por outro lado, outros tendem a chamar todos os contos primitivos de mitos.<sup>4</sup> Esporadicamente, como um meio-termo, surge a expressão “contos mitológicos”.<sup>5</sup> Nas

<sup>1</sup> Escolhemos a tradução “conto maravilhoso” para a palavra russa сказка, pois esta tradução já é consagrada, graças às traduções de *Morfologia do Conto Maravilhoso* (Морфология сказки). No entanto, em diversas ocorrências, Meletínski adjetiva o substantivo russo. Nesses casos, optamos por suprimir “maravilhoso” e manter apenas “conto”, pois soaria um pouco estranha a múltipla adjetivação do termo em português, embora sejam a mesma palavra em russo. (N. dos T.)

<sup>2</sup> Vindo da palavra russa *быль*, que significa “verdade”, este é um gênero textual russo de pequenas histórias, geralmente sobre encontros com seres sobrenaturais. Meletínski o considera como predecessor dos contos de fada. (N. dos T.)

<sup>3</sup> THOMPSON, 1955, p. 482-488.

<sup>4</sup> Vide, por exemplo, a coleção de artigos sobre o folclore dos povos culturalmente subdesenvolvidos ACOBS, 1967. Vide nossa resenha sobre esse livro na revista *Soviétskaia Etnografia*, de 1967, número 2.

<sup>5</sup> Vide, por exemplo, DOLGIKH, 1961.

edições desse tipo de texto, a discordância terminológica é imensa. Ela representa tanto a factual proximidade entre mitos e “contos” arcaicos quanto a existência de confusão na própria abordagem científica.

É preciso ressaltar que o indiscernimento entre mito e conto maravilhoso não acontece só no folclore primitivo. Essa duvidade também está na tradição da Grécia Antiga, a que pertence o próprio termo “mito”. É possível tomar muitos “mitos” gregos como contos maravilhosos típicos ou lendas históricas. A própria palavra “mito” significa conto, narrativa, fábula etc. Essa compreensão inicial do mito não pode ser considerada como totalmente anacrônica, pois os mitos não podem ser reduzidos às “ideias” e “explicações” puras, encarnações de emoções elementares, descrição de ritos e assim por diante. As ideias míticas sobre o cosmo, as relações sociais tribais, os costumes, os rituais, as formas de comportamento etc. são transmitidos, via de regra, na forma de narrativa sobre a origem de um ou outro elemento da natureza, da cultura, ou sobre o estabelecimento de rituais e costumes. Em outras palavras, o mito primitivo é etiológico e narrativo por princípio. Os eventos dos tempos da criação do mundo são os próprios “blocos” da construção do mundo. Por isso, a oposição entre mito e conto maravilhoso como pertencentes a esferas diferentes – “visão de mundo” e “narrativa” – é inconsistente.

Ao longo de cento e cinquenta anos de existência, a folclorística desenvolveu diferentes critérios concretos para a separação de mito e conto maravilhoso. Os representantes da chamada escola mitológica do século XIX distinguiram, em primeiro lugar, as narrativas sobre deuses e as de heróis, a temática celestial e a terrena (até Wilhelm Mannhardt, que classificou a mitologia terrena como “inferior”). Os neomitológicos-ritualísticos (Saint-Yves, Raglan e outros) colocaram em primeiro plano a solidez da ligação do mito com o ritual. O psicanalista Otto Rank considera o mito como uma expressão sincera do complexo de Édipo, e o conto (surgido no momento da organização das relações familiares), como uma expressão

velada, com deslocamentos e substituições.<sup>6</sup> De maneira semelhante, outro psicanalista, Geza Roheim<sup>7</sup>, diferencia mito e conto pelas suas relações com o, chamado, superego: os mitos criados a partir da perspectiva dos “pais” retratam tragicamente a morte e a apoteose do “pai primitivo”; os contos feitos a partir da posição dos “filhos” levam às substituições subconscientes (os demônios seriam os pais ruins), bem como à celebração do *eros* e ao final feliz.

Popular no Ocidente, a escola neomitológica de crítica literária (muito baseada na psicanálise de C. Jung) tem a tendência de transferir completamente as características do mito não só para o conto, mas também para a literatura como um todo, apagando, desta forma, todos os limites. Considerando o conto e o mito como “formas simples” que surgiram diretamente da própria língua, A. Jolles<sup>8</sup> relacionava o mito com a forma interrogativa e o conto com o grau subjetivo ideal. O alemão especialista em conto, Friedrich von der Leyen, chama o conto de “forma lúdica” do mito.<sup>9</sup> O clássico etnógrafo americano F. Boas apontou para a importância, reconhecida pelos próprios aborígenes, da atribuição da ação nos mitos aos tempos antigos (em oposição ao que ocorre no conto). O estudioso americano W. Bascom<sup>10</sup> opôs mito e conto a partir dos princípios de veracidade (realidade - ficção), tempo e espaço (definidos - indefinidos), relações (religiosas - não religiosas), características do protagonista (sobre-humano no mito/tanto sobre-humano quanto humano no conto), circunstâncias da narrativa. Alan Dundes, o estruturalista americano, vê a distinção de mito e conto no caráter coletivo ou individual da “falta” inicial ou do tabu transgredido no início da narrativa.<sup>11</sup> Um critério parecido fora apresentado anteriormente pelo autor do presente

---

<sup>6</sup> RANK, 1919.

<sup>7</sup> RÓHEIM, 1941.

<sup>8</sup> JOLLES, 1999.

<sup>9</sup> LEYEN, 1959.

<sup>10</sup> BASCOM, 1965.

<sup>11</sup> DUNDES, 1980.



artigo.<sup>12</sup> Merece atenção que os estruturalistas americanos A. Dundes e o casal Maranda<sup>13</sup> não vejam diferenças estruturais entre mito e conto; o líder dos estruturalistas franceses C. Lévi-Strauss considera que as diferenças entre mito e conto são puramente quantitativas: no conto, a transposição de tema é tênue (as trocas são mais livres e há maior possibilidade de “jogo”); os contos são construídos sobre oposições mais fracas (o local, o social, o moral, e não o cosmológico, o metafísico, o natural).<sup>14</sup>

Os limites do presente artigo não permitem fazer uma revisão sistemática das opiniões divergentes sobre a nossa questão de interesse. Além do mais, isso não seria necessário, pois não pretendemos escolher uma corrente crítica. Nós sugeriríamos começar não pela escolha, mas, ao contrário, pela fixação de um sistema ideal de traços distintivos (a maioria deles coincide com os diferentes “pontos de vista”). Só depois de um rápido exame desses traços tanto em aspectos diacrônicos (históricos) quanto sincrônicos (sistemáticos), tentaremos partir desse sistema para delimitar as características mais fundamentais, inerentes, indispensáveis para a distinção entre mito e conto, ou seja, um conjunto mínimo de traços distintivos e suas possíveis variantes.

Segue abaixo o sistema ideal de traços distintivos (em geral, e de forma meramente convencional, o conto corresponde ao valor negativo):

A: I – Caráter ritual - não ritual; II – sagrado - não sagrado; III – verossimilhança - inverossimilhança (ou verossimilhança absoluta - verossimilhança relativa, que admite invenção); IV – tipo etnograficamente concreto de fantasia – tipo convencional e poético;

B: V – herói mítico – não mítico; VI – tempo mítico (pré-histórico) – fantástico (extrahistórico); VII – presença do etiológico – ausência dele (ou etiológico substancial – etiológico

---

<sup>12</sup> MELETÍNSKI, 2004, p. 24.

<sup>13</sup> KÖNGÄS; MARANDA, 1962.

<sup>14</sup> LEVI-STRAUSS, 1960.

ornamental); VIII – caráter coletivo (cósmico) do objeto da representação – sua individualidade.

Os traços distintivos do grupo A correspondem à interpretação do meio, já os do grupo B são o conteúdo da própria obra: tema, personagens, tempo da narração e resultado.

Mediante uma análise diacrônica, isto é, um exame da história, da formação do conto, do processo de transição de mito para conto, todo traço distintivo torna-se significativo, em maior ou menor grau. Isso não implica que nós nos esqueceremos de partir do sistema ideal de características. A presença ou ausência de algumas delas não é uma particularidade obrigatória do mito ou do conto. Mas em todos os graus de desritualização, de dessacralização, a diluição da crença rígida na veracidade dos “acontecimentos” míticos, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica, a substituição dos heróis míticos pelas pessoas comuns, do tempo mítico pelo tempo fantástico e indefinido, o enfraquecimento ou a perda do etiologismo, a transferência da atenção do destino coletivo para o individual, todos estes são momentos, passos e etapas do processo de transformação de mito em conto. A dificuldade do estudo da transformação de mito em conto consiste, particularmente, em a sucessão das etapas evolutivas ocorrer paralelamente à diferenciação dos gêneros, partindo do sincretismo primitivo.

Até hoje há discussões sobre o que haveria no mito de necessariamente relacionado ao ritual. Como já dissemos, os neomitólogos modernos tendem a ver nos mitos somente um reflexo dos ritos e até, em certo sentido, uma parte constituinte deles. É natural que eles vejam na separação de mito e ritual a principal condição para a transformação dos mitos em contos. Essa concepção é unilateral. Entre os australianos, registrou-se uma miríade de mitos que não tem equivalência ritual nem bases ritualísticas para seus enredos. Em seu interessante trabalho “Sobre a religião dos aborígenes”,<sup>15</sup> E. Stanner demonstrou que entre os mitos e os rituais das tribos

---

<sup>15</sup> STANNER, 1989 (Ver também a série de artigos na revista *Oceania* de 1960-1963).

norte-australianas, em sua grande maioria, há uma unidade interna e uma identidade estrutural, mas isso não é de modo algum um resultado da herança ritualística do mito, uma vez que além de mitos ritualísticos há rituais “amíticos” e mitos “não-ritualísticos”.

Nas culturas menos arcaicas do que a australiana, os mitos não ritualísticos são ainda mais numerosos. No entanto, para os mitos que têm as bases ritualísticas e estão intimamente ligados aos ritos (sendo suas partes constituintes ou “comentários” imprescindíveis a eles), a ruptura da ligação direta com a vida ritualística das tribos é certamente o primeiro passo em direção ao conto.

É preciso notar que, independentemente da vívida ligação com um ato ritual concreto, a narrativa dos mitos em sociedades primitivas estava ligada a certas condições e tabus a respeito de espaço e tempo, narrador e público, partindo da crença no poder mágico da palavra, da narrativa. Os resquícios dos diferentes tabus desse tipo conservaram-se por muito tempo.

A abolição dos limites específicos no contar dos mitos – a suposição de certo número de ouvintes “não iniciados” (mulheres e crianças) – catalisou involuntariamente a transformação da atitude do narrador e o desenvolvimento do fator de diversão. A questão da dessacralização é um dos estímulos mais importantes para a transformação do mito em conto. O próprio “mecanismo” da dessacralização e o seu sentido podem ser vistos claramente nos mesmos exemplos australianos. Do conto totêmico, retira-se a informação sagrada sobre as rotas míticas dos ancestrais totêmicos, aumenta a atenção dada às suas relações “familiares”, às suas disputas e conflitos, a toda sorte de momento de aventura, para os quais se aceita maior liberdade de variação e, portanto, de engenho.<sup>16</sup>

A dessacralização enfraquece inevitavelmente a crença na veracidade da narrativa. Com certeza, ela não chegou de repente à ficção racional e à percepção da narrativa como “fantasia”, mas a veracidade estrita dá lugar à verossimilhança

---

<sup>16</sup> Para maiores detalhes, ver MELETÍNSKI In: PARKER, 1965. P. 3-24.

ampla, que, por sua vez, abre caminho para a ficção mais livre e licenciosa, para a imaginação do narrador. A correlação do sagrado (verossimilhança) e o não sagrado (inverossimilhança) está justamente na base da distinção terminológica dos aborígenes – os veículos das tradições folclóricas arcaicas – em duas categorias de folclore narrativo. De fato, a crença na veracidade da narrativa em princípio é possível ainda que a sacralização não exista. Por outro lado, um mito dessacralizado ainda não é um conto, em sentido estritamente técnico. Entre os melanésios e polinésios, diferentemente dos australianos e papuásios, a maioria dos mitos populares não tem caráter sagrado, e não é certo se eles a tiveram no passado.

Uma característica muito marcante do mito é a atribuição da ação aos tempos míticos, como o “tempo do sonho” australiano. Essa característica aparece claramente no folclore da maioria dos grupos tribais dos ameríndios. Certas aberturas remontam ao conceito de tempo mítico e de totens ancestrais, como os seguintes: “Isso aconteceu no tempo em que os bichos eram gente”, “quando viviam o Corvo e seu povo”, “quando a Terra ainda estava sendo criada” e assim por diante. Com o abandono total da crença totêmica, esse tipo de introdução adquiriu um caráter irônico. Em um conto desenvolvido, elas foram substituídas pela abertura que aponta para a indeterminação do tempo e do espaço da ação.

A “desmitologização” do tempo da ação está intrinsecamente relacionada à “desmitologização” do resultado da ação, ou seja, à recusa do etiologismo, já que o próprio etiologismo é inseparável da atribuição da ação às priscas eras da criação. Ele se formaliza sob a aparência do final mítico definido. À medida que o enredo perde seu sentido estritamente etiológico, o próprio final transforma-se em apêndice ornamental. Ele se manteve nessa forma resquicial por muito tempo em muitos contos de animais e, bem devagar (exemplos particularmente claros estão na África, o berço dos contos clássicos de animais), acabou por se afastar do final didático, a “moral”, abrindo caminho para a fábula.

No conto maravilhoso, os finais etiológicos desapareceram mais rapidamente, cedendo lugar (na última etapa) para um

tipo de final completamente diverso, que aponta para a inventividade, para a inverossimilhança narrativa. O tempo mítico e o etiologismo formam um todo indissociável do mito de escala cósmica e sua atenção aos destinos coletivos das tribos, subjetivamente identificadas com a humanidade (“gente de verdade”). O *pathos* nobre de Prometeu não é necessário para o mito, mas os feitos do demiurgo (mesmo que seu caráter seja parecido com pícaro mitológico) possuem um significado “coletivo” cósmico: a obtenção da luz, do fogo, da água fresca e assim por diante, ou seja, é a origem primitiva, um processo cosmogônico. Conforme avança a passagem de mito para conto, a escala se “contraí”, o interesse é transferido para o destino pessoal do protagonista. No conto de fadas, perdendo seu caráter cósmico, o herói furta o fogo para acender a própria lareira; a busca pela água fresca é feita para curar a cegueira do pai do herói; no conto de animais africano, a Lebre tenta adaptar astutamente o poço, cavado por todos os outros animais, para prover água fresca apenas para si mesma. Em geral, é preciso notar que a ânsia egoísta do *trickster*<sup>17</sup> é uma expressão muito clara da perda do sentido “prometeico” dos feitos do herói cultural. Um motivo recorrente nos contos de animais é o rompimento da amizade de dois animais por causa de algum tipo de traição. No entanto, ainda que consiga a água da vida e os objetos mágicos, que salve seu pai doente ou a princesa raptada pelo dragão, o nobre herói “altruísta” do conto de magia também age nos interesses de um círculo bastante estreito (seu núcleo familiar, pai, sogro, tsar etc.) e, a seu modo, também se opõe ao caráter “cósmico”, “coletivo”, “etiológico” do mito. A des-heroização do herói mítico por conta de sua transformação em pícaro mítico concorre com a desmitologização do herói, que conserva sua “seriedade” e “altruísmo”, mas ele passa a circular em âmbito bastante restrito, como dito.

No folclore dos nativos da América e da Oceania, os heróis dos contos já não são os semideuses e demiurgos, apesar de (por serem uma idealização) ainda ser possível que descen-

---

<sup>17</sup> A palavra usada por Meletínski é exatamente esta, embora transliterada para o alfabeto cirílico. Por isso optamos por esse termo em detrimento de outros, como “trapaceiro”, “enganador” etc. (*N. dos T.*)

dam de pais, ou ancestrais mais distantes, divinos e conservem traços totêmicos resquiciais (o filho ou genro do Sol dos índios sul-americanos; na Polinésia, o descendente de Tafaki, a feiticeira que veio do céu etc.). O ancestral “mítico” sob a forma do nascimento milagroso do herói mágico também pode ser encontrado nos contos europeus. Mas é muito mais comum que a ascendência “sublime” tenha formas sociais (“príncipe”), na Europa. Aparentemente, no processo de desmitologização, desempenhou importante papel a interação da tradição própria do conto mitológico e de todo tipo de *bylitchkas* em que, a princípio, os personagens centrais são pessoas comuns, por vezes obscuras e até anônimas. No conto, a desmitologização do herói é frequentemente acompanhada pela ascensão à posição de protagonista do representante da família, clã, ou vila, socialmente destituído, perseguido e humilhado. No folclore melanésio, são assim os inúmeros órfãos pobres das tribos das montanhas do Tibete e da Birmânia, os esquimós, os paleoasiáticos, os índios norte-americanos etc. Eles são ofendidos pela esposa do tio (Melanésia), pelos membros da tribo e pelos vizinhos (América do Sul) etc., e os espíritos vêm em sua defesa. São os espíritos da casa, as gatas-borracheiras, os irmãos caçulas e as enteadas dos contos europeus. O herói mágico perde sua força mágica, que o herói mítico tem por sua própria natureza. Ele deve adquirir essas forças como resultado do rito de iniciação, da provação xamânica, da proteção especial dos espíritos. Em estágio mais avançado, é como se as forças mágicas o abandonassem e agissem em seu lugar, quase sempre.

A configuração da forma clássica do conto maravilhoso atinge o ápice muito além dos limites históricos do sistema primitivo-comunal, ou seja, em uma sociedade muito mais desenvolvida. O pré-requisito seria a decadência da visão de mundo mítica, que então “se transformou” na forma poética do conto maravilhoso. Essa foi a ruptura definitiva da ligação sincrética com o mito. O momento essencial da configuração da forma clássica do conto maravilhoso é a separação entre o fantástico mágico e as crenças “tribais” concretas, a criação da mitologia poética bastante convencional do conto. Por exemplo, os seres míticos no conto russo são diferentes daqueles da

*bylitchka* russa, que reflete a manutenção da superstição, em certos meios. O caráter convencional do fantástico do conto junta-se ao claro enfoque na invenção, diferentemente não só das *bylitchkas* contemporâneas como das formas primitivas e ainda sincréticas do conto. O conto maravilhoso clássico surge a partir do mito e do conto primitivo, que não se destacou completamente dele, estruturalmente inclusive.

O mito primitivo é uma série de “perdas” e “aquisições”, ligadas entre si pelos feitos dos heróis míticos (por exemplo: estava escuro, Corvo, o herói cultural, fura o firmamento celeste e surge a luz, ou ele rouba as esferas celestes etc.), já o conto maravilhoso clássico cria uma complexa estrutura hierárquica de graus, cuja base é a oposição de uma provação anterior prévia e uma principal. Como resultado da provação preliminar (a verificação das qualidades do herói, seu conhecimento das regras de conduta, sua bondade), o herói só recebe do “doador” (termo de V. Ia. Propp)<sup>18</sup> um meio mágico, com a ajuda do qual, durante a provação principal – o feito –, ele atingirá o mais alto objetivo do conto: a liquidação da perda inicial, da calamidade, da “falta”. Depois da provação principal, geralmente há uma secundária, o reconhecimento: o herói deve provar que foi ele que realizou o feito, e não os rivais impostores; a noiva “substituída” ou “esquecida” também deve mostrar sua autenticidade. Como resultado, o herói será premiado com a mão da princesa e metade do reino.

A estrutura do mito primitivo (e do conto), em que todos os feitos (provações) do herói são iguais e não existe oposição entre meios e fins, pode ser considerada como certa metaestrutura em relação ao conto maravilhoso clássico. Neste, sobre as ruínas do “cosmos” mitológico, surge definitivamente o “microcosmo” sob a forma de família mágica, como um palco para os conflitos sociais. Esses conflitos são resolvidos através da intervenção de pessoas e objetos mágicos do mundo simbólico da mitologia ficcional nos destinos individuais. Se, no mito, o papel principal é desempenhado pela iniciação do herói e o casamento funciona apenas como um meio de “comunicação”

---

<sup>18</sup> PROPP, 2006.

social e de obtenção de “benefícios” mágicos e econômicos, então, no conto, o casamento é o elo final e o valor mais importante. Graças ao casamento, o herói obtém uma posição social mais alta e, dessa forma, “supera” o conflito, que surgiu no âmbito “familiar”.

Em uma breve descrição, esse é o quadro da transformação do mito em conto. Estão claros o caráter desse movimento e os seus mecanismos. A distância entre mito primitivo clássico e conto maravilhoso clássico é muito grande.

Mas frequentemente é difícil de julgar, na prática, se este ou aquele “texto” folclórico ainda é um mito ou já é um conto. Essas dificuldades saltam aos olhos principalmente mediante observação sincrônica dos “textos” nos limites do folclore desta ou daquela sociedade arcaica. Como já descrevemos, por vezes, os próprios aborígenes separam as narrativas folclóricas em duas categorias profundamente demarcadas (preferencialmente pelo traço do caráter “sagrado - não sagrado”), que só são comparáveis ao “mito” ou ao “conto” muito relativamente (por exemplo, *adaok*<sup>19</sup> e *jaleek*,<sup>20</sup> entre os índios tsimchian; *hwenoho* e *heho*, dos daomeanos; *pynyl* e *lymnyl*, dos chukchis e assim por diante). Mas os contos extremamente parecidos podem ser valorizados diferentemente por tribos diversas. As oscilações são especialmente amplas em relação aos contos sobre *tricksters*, se eles também forem demiurgos sérios. Em sua maioria, os índios norte-americanos separam as travessuras anedóticos do Corvo, da Marta etc. dos seus feitos sérios. É possível narrar os truques do ávido Corvo glutão sem ter limites de tempo, lugar e público. Mas os contos daomeanos sobre as artimanhas do lascivo *trickster* Legba são considerados como *hwenoho* (mitos), já que Legba está ligado ao panteão dos deuses superiores, e as travessuras do voraz *trickster* Io como *heho* (contos). Como já descrevemos, essa instabilidade é explicada pelo fato de os *tricksters*, diante de todas as suas “carnavalidades”, frequentemente continuarem a ser considerados personagens mitológicos.

<sup>19</sup> Em outra versão de escrita, *adaawk*.

<sup>20</sup> Termo controverso, pois em outras ocorrências fala-se em *malesk* e não *jaleek*. (N. dos T.)



Por vezes, as relações familiares dos heróis “superiores” dos contos com deuses também conduzem a discordâncias classificatórias dos aborígenes. Além disso, a bipartição baseada nos princípios da sacralidade e veracidade frequentemente leva à junção de mitos e lendas históricas (tanto dos daomeanos quanto dos chukchis) e à exclusão de mitos e contos etiológicos dessacralizados. O caráter do etiologismo nem sempre é claro. É difícil determinar em que medida ele está ligado com o próprio âmago do enredo e em que grau é ornamental. A biografia poética de um herói puramente mitológico, às vezes, cresce e se enriquece com tantos detalhes mágicos que o interesse da narrativa passa a estar totalmente ligado ao seu “destino” individual (por exemplo, nos contos populares sobre a “infância” do herói mítico e sua inter-relação com o pai celestial que não o reconhece; sobre os laços amorosos e assim por diante) e não aos resultados etiológicos dos seus feitos. As ambiguidades e dificuldades específicas do pesquisador surgem mediante contato com os registros de textos em que figuram as diferentes aventuras de um herói, porém, a partir do texto, nem sempre fica claro se esses protagonistas são ancestrais míticos (por exemplo, os “dema” dos papuásios de Marind-anim) ou pessoas da época. Como já descrevemos, entre o mito primitivo e o conto primitivo não há diferenças estruturais, as “perdas” e “aquisições” podem ser tanto de caráter coletivo-cósmico (no mito) quanto individual (no conto).

Desta forma, se no aspecto diacrônico a diferença entre mito e conto é evidente, particularmente mediante comparação das formas historicamente extremas (do conto primitivo e do conto maravilhoso clássico ou até do conto de animais), no plano sincrônico essas diferenças são muito mais instáveis, por causa da “fluidez” da percepção do “texto” pelos próprios veículos do folclore e por causa da abundância de casos intermediários. Certamente a existência desses casos intermediários a princípio não impossibilita uma classificação bem delimitada, mas é fato que o sincretismo do mito e do conto continua incerto dentro dos limites do folclore arcaico de povos culturalmente subdesenvolvidos. Não lidamos apenas com as oscilações na distribuição por “gêneros”, mas também com o fato de muitos “textos” representarem tanto o mito quanto o conto,

combinando parcialmente as funções de ambos, por exemplo, explicam ao mesmo tempo os detalhes da cosmogênese e sancionam determinado ritual; demonstram as consequências da transgressão de um tabu, divertem com as travessuras cósmicas do pícaro mitológico, deleitam com o poder e a engenhosidade do herói, captando a famosa “empatia” pelo seu destino etc.

É imprescindível desenvolver um método de análise dos mitos e dos contos primitivos em diferentes aspectos, considerados conjuntamente para facilitar a comparação de ambos em relação à “sintagmática” da narrativa e da “paradigmática” etnográfica profunda (utilizando as pesquisas científicas originais de Lévi-Strauss e sua escola).

Para concluir, é necessário delimitar um sistema mínimo de traços distintivos entre mito e conto, partindo das considerações anteriores.

Sem dúvida, as restrições ritualísticas e a sacralidade são características essenciais para o mito, mas um mito continua sendo um mito ainda que em condição dessacralizada, como mostram os mitos etiológicos e os ciclos dos heróis culturais, por exemplo, no folclore da Oceania.

Nos “inícios” e “finais”, é típica, mas não obrigatória, a referência à pré-história e ao resultado etiológico. Tudo isso mais sinaliza o caráter mitológico da narrativa do que expressa sua essência. Esta surge mais claramente no caráter substancial do etiologismo, no *pathos* coletivo e cósmico do feito mítico, que é inseparável dele; e, evidentemente, pela verossimilhança.

O caráter mitológico dos próprios personagens não define a essência do gênero. Encontraríamos facilmente aventuras “maravilhosas” atribuídas a um personagem mítico. No entanto, a inclusão de um enredo maravilhoso no ciclo de um personagem mítico nos obriga a considerar essa narrativa no limite dos dois planos; não só como um conto, mas também como um mito. Dessa forma, o sistema mínimo de traços distintivos inclui, conforme lista exposta acima, principalmente as, já consideradas, posições III, VII, VIII.

## Referências bibliográficas

ACOBBS, Melville et al (Org.). *Anthropologist Looks at Myth*. Austin: University Of Texas Press, 1967.

ANK, Otto. *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914. Vienna: Severus, 1919.

BASCOM, William. The Forms of Folklore: Prose Narratives. **The Journal Of American Folklore**, Champaign, v. 78, n. 307, p. 3-20, jan. 1965. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/538099>>

DOLGIKH, Boris (Ed.). *Mifologičeskie skazki i istoričeskie predanie entsév (Contos mitológicos e históricos da tradição dos enetses)*. Moscou: Akademiia Naúk SSSR, 1961.

DUNDES, Alan. *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1980.

JOLLES, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Berlin: de Gruyter, 1999.

KÖNGÄS, Elli-Kaija; MARANDA, Pierre. Structural Models in Folklore. *Midwest Folklore*, Bloomington, v. 12, n. 3, p. 133-192, outono de 1962. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4317987>>.

LEVI-STRAUSS, Claude. L'analyse morphologique des contes russes. **International Journal Of Slavic Linguistics And Poetics**, Bloomington, v. 3, p. 122-149, 1960.

LEYEN, Friedrich von Der. Mythos und Märchen. *Deutsche Vierteljahresschrift Für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte*, Berlin, v. 33, n. 3, p. 343-360, set. 1959.

MELETÍNSKI, ELEAZAR. *A Origem do Herói Épico. As formas primitivas e os monumentos arcaicos (Происхождение героического эпоса)*. Moscou: Vostótchnaia Literatura, 2004.

MELETÍNSKI, Eleazar. Folklór avstraliitsiev (Folclore Australiano). In: PARKER, Catherine Langloh (Org.). *Mify i Skazki Avstralii (Mitos e Contos da Australia)*. Moscou: Naúka, 1965.

p. 3-24. Tradução a partir do inglês por C. A. Liubimova e I. F. Kurdiokova.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso (Морфология сказки)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RÓHEIM, Géza. Myth and Folk-tale. *American Imago*, Baltimore, v. 2, n. 3, p. 266-279, set. 1941. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/26300894>>

STANNER, William Edward Hanley. *On Aboriginal Religion*. Sidney: Sydney University Press, 1989. 312 p. (Ver também a série de artigos na revista *Oceania* de 1960-1963).

THOMPSON, Stith. Myths and Folktales. *The Journal Of American Folklore*, Champaign, v. 68, n. 270, p.482-488, out. 1955. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/536773>>.

# Sobre a música dos gordos\*

Maksim Górkí

Tradução de Érika da Silveira Batista\*\*

**RESUMO:** Maksim Górkí (1868 – 1936), cujo nome verdadeiro era Aleksei Maksímovitch Peshkov, foi um escritor russo naturalista, comunista e precursor do realismo soviético. A obra de Górkí deu origem ao que se chama de literatura proletária, e ele tomou parte ativa na remodelagem da cultura na União Soviética, inclusive por meio da crítica literária e do jornalismo opinativo, como é o caso do presente artigo, publicado no jornal *Pravda*, nº 90, de 18 de abril 1928. Nele, Górkí destila veneno contra o jazz e fenômenos morais que relaciona com ele e considera característicos da decadência da sociedade capitalista, contrapondo-os à exaltação do trabalho e dos avanços científicos e culturais do homem, em especial do homem proletário. O artigo não reflete apenas a opinião isolada de Górkí, mas um posicionamento que se solidificou nos órgãos oficiais soviéticos com relação ao jazz, e serve como material de pesquisa para compreender a ideologia cultural da época stalinista.

**ABSTRACT:** Maxim Gorki (1868 – 1936), whose real name was Alexei Maksimovich Peshkov, was a Russian naturalist writer, a communist and a precursor of the Soviet Realism. Gorki's works gave origin to the so-called Proletarian Literature, and he helped to remodel culture in the Soviet Union. He did so not only through his works of fiction but also through literary criticism and opinion journalism, as it can be seen in this article, published by the newspaper *Pravda*, n. 90, April 18th, 1928. In it, Gorki spits harsh invectives against jazz music and some moral phenomena that he considers proper of the decadent capitalist society, juxtaposing them to the exaltation of labor and the scientific and cultural progress of men, especially the proletarian men. The article reflects not only Gorki's opinion, but a point-of-view that was adopted by the Soviet governmental organs concerning jazz, and thus it serves as research material to help comprehending the cultural ideology of Stalin's era.

**Palavras-chave:** Maksim Górkí; Jornalismo opinativo; Jazz. Progresso científico; Ideologia cultural soviética.

**Keywords:** Maxim Gorki; Opinion journalism; Jazz; Scientific progress; Soviet cultural ideology.

\* Tradução submetida em 07 de janeiro de 2019 e aprovada em 03 de fevereiro de 2019.

\*\* Érika da Silveira Batista é tradutora de russo e inglês. Responsável pelo projeto “Literatura Russa para Brasileiros” ([site](#) e [redes sociais](#)). Bacharela em Direito e Especialista em Direito Processual Civil pela Universidade do Vale do Itajaí ([erika.sbat@gmail.com](mailto:erika.sbat@gmail.com))

Original disponível em: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-80.htm>. De acordo com o texto do jornal “Pravda”, conferido com a versão datilografada autorizada (Arquivo A. M. Górkí). Acessado em set/2018.

**E**, no entanto, é esquisito chamar de noturno este céu admirável do sul da Itália, este ar saturado de luz azul clara e do calor perfumado da terra carinhosa. É como se a luz não partisse do sol, refletido pelo dourado da lua, e sim desta terra infatigavelmente fecunda, cultivada laboriosa e habilmente pelas mãos dos homens. Sem ruído, respira luz a folhagem forjada em prata das oliveiras, a instalação de muros de pedra disposta sobre as encostas das montanhas; esses muros previnem desabamentos, formam, nas montanhas, superfícies nas quais foram semeados cereais, plantados feijões, batatas e repolho, traçadas parreiras e bosques de laranjeiras e limoeiros. Quanto trabalho inteligente e persistente foi dispendido aqui! Os frutos alaranjados e amarelos também resplandecem através da translúcida névoa prateada, conferindo à terra uma estranha semelhança com o céu, fluorescente de estrelas. Pode-se pensar que a terra foi cuidadosamente enfeitada por seus trabalhadores para um feriado grandioso; que eles, tendo descansado esta noite, amanhã, com o nascer do sol, “regozijar-se-ão e alegrar-se-ão”.<sup>1</sup>

O silêncio é totalmente inabalável. Tudo na terra está tão imóvel que parece esculpido nela pela mão do mais habilitado artista, fundido em bronze e prata azulada. O primor de tranquilidade e de beleza inspira pensamentos solenes sobre a força inesgotável do trabalho dos homens – do trabalho que

---

<sup>1</sup> Paródia à linguagem religiosa. Os verbos usados por Górkí no original são encontrados em diversas passagens bíblicas, como em Isaías 35:1 (O deserto e o lugar solitário se alegrarão disto; e o ermo exultará e florescerá como a rosa), Salmo 21:1 (O rei se alegra em tua força, SENHOR; e na tua salvação grandemente se regozija), Salmo 70:4 (Folguem e alegrem-se em ti todos os que te buscam; e aqueles que amam a tua salvação digam continuamente: Engrandecido seja Deus) e no Salmo 118:24 (Este é o dia que fez o Senhor; regozijemo-nos, e alegremo-nos nele). Os versículos acima foram transcritos conforme a tradução Almeida Corrigida Fiel (ACF), lançada pela Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil em 1994, texto disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf/index>.

cria todas as maravilhas do nosso mundo —, inspira confiança no fato de que, com o tempo, essa força triunfante obrigará até a terra do distante Norte a trabalhar para o homem doze meses por ano, a adestrará, como se adestram os animais. Pensa-se com alegria e — “perdoem-me a expressão!”, como dizem os franceses — deferência religiosa no grande milagreiro, o homem, no futuro excelente que ele está preparando para os seus filhos.

Erguem-se na memória figuras e rostos de trabalhadores da ciência: pela Abissínia perambula o professor N. I. Vavílov,<sup>2</sup> procurando os centros de procedência das gramíneas alimentícias, desvelando-se para cultivar em grande escala na sua pátria aquelas que, dentre elas, não precisariam temer a seca; recordamos o que D. N. Priánishnikov<sup>3</sup> relatou sobre as jazidas de potássio junto às nascentes do rio Kama; erguem-se perante os olhos todos aqueles que se teve a sorte de ver: o grande homem I. P. Pavlov,<sup>4</sup> Rutherford<sup>5</sup> em seu laboratório em Montreal, em 1906; um após outro, erguem-se dezenas de inventores russos da ciência; recordamos os livros deles, e surge

---

<sup>2</sup> Nikolai Ivánovitch Vavílov (1887 – 1943), botânico e geneticista russo. Dedicou a vida ao aperfeiçoamento do trigo e outros cereais de uso básico da população. Criticado por Trofim Lysenko, cujas teorias genéticas tinham sido abraçadas como conceitos oficiais pela política stalinista, Vavílov caiu em desfavor junto ao governo. Foi preso em 1941, sentenciado a morte, teve a pena comutada, mas morreu de fome na prisão em 1943. Reabilitado pelo governo oficialmente em 1955.

<sup>3</sup> Dmítri Nikoláievitch Priánishnikov (1865 – 1948) foi um agrônomo, bioquímico e fisiologista vegetal russo, fundador da escola científica soviética de química agrônômica. Membro de diversas associações e órgãos governamentais científicos da URSS e membro-correspondente da *Académie des Sciences* francesa. Herói do trabalho soviético, laureado com o Prêmio Lenin, Prêmio Stalin e outros prêmios soviéticos. Tentou tirar o geneticista Vavílov da prisão e apresentou a candidatura dele ao Prêmio Stalin.

<sup>4</sup> Ivan Petróvitch Pavlov (1849 – 1936), fisiologista, primeiro russo a ser laureado com o prêmio Nobel (1904) de Fisiologia ou Medicina. Famoso pelo estudo do reflexo condicionado e do condicionamento, relevante tanto para o estudo do sistema nervoso quanto para o da psicologia comportamental.

<sup>5</sup> Ernest Rutherford (1871 – 1967), físico e químico neozelandês, naturalizado britânico, laureado com o prêmio Nobel de Química em 1908 e diversos outros relevantes prêmios científicos. Famoso pelo estudo da radioatividade, por ter descoberto que ela causava a transmutação de um elemento químico em outro, distinguido as radiações alfa e beta, descoberto o conceito de meia-vida radioativa, e por ter criado o modelo atômico de Rutherford. Creditam-lhe, ainda, a primeira divisão do átomo. O elemento atômico n. 104 da tabela periódica, sintetizado pela primeira vez na década de 1960, foi batizado de Rutherfordídeo (Rf) em 1997 em homenagem a ele.

à vista o quadro da atividade admiravelmente frutífera, cada vez mais ativa dos trabalhadores da ciência no mundo. Nós vivemos em uma época em que a distância entre as mais loucas fantasias e a realidade totalmente concreta se encurta numa velocidade inacreditável.

Não faz muito, um dos nossos etnógrafos regionais, o camarada Andrei Bakharev, de Kozlov, recordou-me por carta de dois milagreiros: Luther Burbank, autodidata americano, e nosso genial Ivan Vladímirovitch Mitchúrin. Eu me permitirei publicar uma parte da carta do camarada Bakharev, esperando que ele não dê queixa contra mim por isso.

“Luther Burbank descobriu, como se sabe, uma série de segredos da hibridação interespecies de plantas frutíferas, como resultado do que obteve cultivares<sup>6</sup> de plantas não apenas admiráveis, mas francamente monstruosas no que toca à sua produtividade, adaptabilidade, características de sabor, resistência a pragas e doenças, e com ele enriqueceu todo o continente sul-americano. Para fazer uma ideia desse gigante da fruticultura, basta mencionar seus ‘cactos’ comestíveis sem espinhos e as nozes cuja casca dura como pedra foi convertida por Burbank num invólucro fino como uma folha.

Entre nós, na URSS, nos arredores da cidade de Kozlov, *gubiérnia*<sup>7</sup> de Tambov, no solo ralo de um assoreamento de rio, afundando-se no bolor dos salgueiros, choupos e bordos que crescem selvagememente ali, estendia-se o pequeno em área, porém ainda mais admirável viveiro do profissional da hibridação e criador de novos tipos de planta Ivan Vladímirovitch Mitchúrin.

Luther Burbank trabalhava para o clima venturoso da Califórnia subtropical; Mitchúrin, para o clima severo da faixa central da Rússia.

---

<sup>6</sup> “Cultivar” é a designação técnica de qualquer variedade de planta produzida por meio de técnicas de cultivo, normalmente não encontrada em estado silvestre. Provém do inglês, sendo um acrônimo de *culti(vated) var(ety)*, literalmente, “variedade cultivada”.

<sup>7</sup> Principal divisão administrativa da Rússia, durante o Império Russo e início da União Soviética. Era governada por um governador, mas tinha muito mais subdivisões do que os estados brasileiros.



Luther Burbank criou muitos cultivares novos de plantas frutíferas, destinadas ao consumo pelos ricos, Mitchúrin criou mais de cem cultivares de árvores frutíferas, entre as quais há pereiras que amadurecem apenas perto do 'natal' (em porões, em caixotes) e que se conservam até abril nas condições mais primitivas.

Além disso, na severa região de Tambov, crescem e frutificam incrivelmente no terreno de Mitchúrin damasqueiros, videiras (quatro cultivares), amendoeiras, noqueiras, amoreiras, rosas búlgaras, marmeleiros, arroz, cânhamo-brasileiro etc. etc. – tudo isso é para os trabalhadores, tudo isso é para as nossas vilas, para o inexperiente fruticultor-camponês de conhecimentos limitados.

Luther Burbank mimou os seus pupilos; Mitchúrin educou os seus em condições espartanas, para que seu cultivar pudesse ser largado em quaisquer condições e gerar o efeito econômico necessário.

Luther Burbank, quando começou a trabalhar, era pobre, mas a partir do momento em que se tornou um inventor, passou a dispor das condições luxuosas da cultura americana. Mitchúrin – atentando para as tristes condições da realidade russa de então – vivia na pobreza, no limite com a miséria. Em uma vida longa, cheia de luta, de alarmes, infortúnios e desapontamentos, derrotas e vitórias, Mitchúrin ainda assim criou algo que pode enriquecer não apenas a faixa central da Rússia, mas toda a faixa temperada do globo terrestre. Em outras palavras, Mitchúrin está levando o Sul para o Norte.

Luther Burbank e Ivan Vladímirovitch Mitchúrin são dois polos opostos da fruticultura, mas em suas personalidades há muito em comum.

Ambos puseram mãos à obra já em tenra idade, ambos eram pobres, ambos grandiosos pensadores, artistas e inventores. Ambos fizeram as maiores descobertas na área do cultivo de plantas.

A Mitchúrin, particularmente, pertence a maior descoberta na questão do emprego, na fruticultura, de métodos que auxiliarão o homem, muito provavelmente num futuro próximo, a

criar não apenas novos cultivares, mas até novas espécies de plantas frutíferas, que correspondam de maneira mais completa às necessidades de sua vida, e se adaptem melhor às inevitavelmente mutáveis condições climáticas.

Os trabalhos de Mitchúrin já eram famosos dezoito anos antes da última guerra nos Estados Unidos da América do Norte, onde se cultivavam os cultivares dele, e o famoso botânico do instituto de agricultura de Washington, Prof. Meyer,<sup>8</sup> visitou Mitchúrin algumas vezes durante alguns anos; em 1924, os trabalhos de Mitchúrin receberam profunda fundamentação científica na Alemanha. Mitchúrin é membro honorário da Associação de Naturalistas da Diretoria Principal de Instituições Científicas, Científico-Artísticas e Museus do Comissariado do Povo de Educação etc. etc.

Mitchúrin é um ancião. Ele tem setenta e dois anos, mas ainda inventa, continua a arrancar, um atrás do outro, os véus dos mistérios do mundo das plantas”.

O silêncio dessa noite, ajudando a mente a descansar dos diversos – ainda que insignificantes – amargores do dia de trabalho, como que cochicha para o coração a música solene do trabalho mundial dos grandes e pequenos homens, a lindíssima canção da nova História, a canção que o povo trabalhador da minha pátria principiou tão ousadamente.

Mas, de repente, no silêncio delicado, uma espécie de martelinho idiota começa a bater – uma, duas, três, dez, vinte pancadas, e, após elas, exatamente como um pedaço de sujeira na água mais limpa e transparente, despenca um ganido selvagem, um silvo, um estrondo, um uivo, um mugido, um estalo; irrompem vozes inumanas, lembrando o rincho de um cavalo, soa o grunhido de um porco de cobre, o zurro de burros, o coaxar amoroso de uma enorme rã; todo esse ofensivo caos de sons furiosos obedece a um ritmo mal captável, e, após escutar esses berros por um minuto ou dois, começa-se involuntaria-

---

<sup>8</sup> O “professor” em questão muito provavelmente é Frank Meyer, que trabalhou na Ásia pesquisando técnicas de agricultura para o USDA (Departamento de Agricultura dos Estados Unidos). Este artigo fala que ele reportava suas descobertas a Washington e alude a visitas à Rússia: <http://arnoldia.arboretum.harvard.edu/pdf/articles/1984-44-3-frank-meyer-agricultural-explorer.pdf>.

mente a imaginar que uma orquestra de loucos está tocando, eles perderam o juízo por motivos sexuais, e quem os rege é uma espécie de garanhão humano, brandindo um enorme falo.

É o rádio, uma das maiores descobertas da ciência, um dos segredos extraídos por ela da natureza enganosamente muda. É o rádio no hotel ao lado que conforta o mundo dos gordos, o mundo dos rapaces, transmitindo-lhes pelo ar um novo fox-trote interpretado por uma orquestra de negros. É música para os gordos. No ritmo dela, em todas as suntuosas bodegas dos países “cultos”, gente gorda, movendo os quadris cinicamente, macula, simula o ato da fecundação da mulher pelo homem.

Desde tempos imemoráveis, grandes poetas de todos os povos, de todas as épocas, despenderam suas forças criativas para enobrecer este ato, embelezá-lo de modo digno do ser humano, para que o homem não se igualasse nisso ao bode, o touro, o porco castrado. Foram compostos centenas e milhares de poemas incríveis celebrando o amor. Esse sentimento desempenhou o papel de estimulante das forças criativas de homens e mulheres. Pela força do amor, o homem se tornou um ser incomensuravelmente mais social que os mais inteligentes dos animais. A poesia do romantismo terreno, saudável, ativo nas relações entre os sexos teve um enorme significado socialmente educativo.

“O amor e a fome governam o mundo”, disse Schiller.<sup>9</sup> Na base da cultura está o amor, na base da civilização, a fome.

Chegou o rapace gordo, parasita, que vive do trabalho alheio, semi-homem com a palavra de ordem “Após mim, o dilúvio”,<sup>10</sup> chegou e pisoteia com seus pés gordos tudo o que foi criado a partir do mais fino tecido nervoso dos grandes artistas que trazem cultura para o povo trabalhador.

---

<sup>9</sup> No poema “Die Weltweisen” [Os sábios universais] (F. Schiller, *Sobranie sotchinenij v 8 tomakh*, M-L, 1937, t. 1, p. 126-128). Anotação presente no original.

<sup>10</sup> Referência à máxima “Après nous le déluge”, atribuída a Jeanne-Antoinette Poisson, a Madame de Pompadour, amante do Rei Luís XV da França, supostamente dita por ela quando tentava consolá-lo pela derrota em uma batalha. Tornou-se um provérbio comum na França do Século XIX. Provável paráfrase de Lenin, que cita a máxima no mesmo sentido no livro *A catástrofe que nos ameaça e como combatê-la*, de setembro de 1917: “...da burguesia, que, como sempre, se guia pela regra: «après nous, le déluge» — depois de nós, o dilúvio!” (Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1917/09/27-2.htm>).

Ele, o gordo, não precisa da mulher como amigo e pessoa; para ele, ela é apenas um divertimento, se não for uma rapace do mesmo nível. Nem para servir de mãe ele precisa da mulher, porque, apesar de ele amar o poder, filhos já o fazem se sentir limitado. E do próprio poder ele só precisa como que para o foxtrote; e o foxtrote se tornou indispensável porque o gordo já é um macho estragado. O amor, para ele, é a libertinagem, e vai se transformando cada vez mais numa perversão da imaginação, em vez de excessos da carne desregrada, como era antes. No mundo dos gordos, cresce de modo epidêmico o amor "homossexual". A "evolução" pela qual os gordos estão passando é a degeneração.

É a evolução da beleza do minueto e do caráter vivo e apaixonado da valsa para o cinismo do foxtrote com convulsões do Charleston; de Mozart e Beethoven para uma banda de jazz de negros que, provavelmente, riem secretamente vendo seus senhores brancos evoluírem para selvagens, dos quais os negros da América fugiram e fugirão para cada vez mais longe.

"A cultura perece!", clamam os defensores do poder dos gordos sobre o mundo trabalhador. "O proletariado ameaça arruinar a cultura", eles clamam, e mentem, porque não podem deixar de ver como o rebanho mundial de gordos está pisoteando a cultura, não podem deixar de entender que o proletariado é a única força capaz de salvar a cultura e aprofundá-la e ampliá-la.

Um baixo inumano muge palavras em inglês, aturde-nos uma espécie de corneta selvagem, recordando os gritos de um camelo adoentado, um tambor ribomba, uma flautinha desagradável estridula, rasgando os ouvidos, um saxofone grasna e buzina com voz fanhosa. Sacudindo os obesos quadris, arrastam os pés e sapateiam dezenas de milhares de pernas obesas.

Finalmente, a música para os gordos culmina em um estrepito ensurdecido, como se tivessem jogado uma caixa de louças do céu para a terra. Novamente faz-se um silêncio luminoso, e os pensamentos voltam para casa, de onde o correspondente rural Vassíli Kutcheriavenko me escreve:

“Antes, no nosso vilarejo de Rossoshinski, havia apenas uma escola para trezentas propriedades, e agora há três, uma cooperativa, três lindos recantos, um clube, uma *isbá*<sup>11</sup> que é uma sala de leitura, uma biblioteca, uma célula do partido e do *Komsomol*,<sup>12</sup> uma tropa de Jovens Pioneiros, círculos agrícola e de correspondentes rurais, temos nosso próprio jornal mural, muitas revistas, jornais, livros são escritos. De noite o clube fica cheio, o público vai de velhinhos de barba cinzenta a Pioneiros de lenços vermelhos.<sup>13</sup> Os camponeses compram títulos de crédito<sup>14</sup> com satisfação, até alunos de escola etc. Aqui, não faz muito, morreu uma velhinha de setenta e dois anos, que quando estava viva dizia ‘Eu entraria para o *Komsomol*, mas infelizmente sou velha. Por que foi que tudo isso chegou tão tarde?’ E antes de morrer disse que era para enterrá-la ao modo soviético, com uma bandeira. Essa velhota frequentava regularmente as reuniões do soviete rural, o clube e a sala de leitura que ficavam a algumas *verstas*<sup>15</sup> de distância, e era como uma moça.

Há pouco tempo, a revista americana ‘Ásia’ escreveu um artigo com fotografias sobre nós a respeito disso mesmo”.

Maravilhosamente curiosa essa velhota engraçada. Sem dúvida, “uma velhota não faz cultura”,<sup>16</sup> mas quantos desses – digamos – divertidos casos de “rejuvenescimento” de uma

---

<sup>11</sup> Isbá é a típica habitação camponesa russa, de madeira.

<sup>12</sup> Sigla de *Kommunisticheski soiúz molodióji* (Коммунистический союз молодёжи), União da Juventude Comunista.

<sup>13</sup> A palavra usada aqui, *krasnopegie* (краснопегие), seria algo como “de manchas vermelhas (no pelo ou penas)”, já que *pegiy* (пегий) significa “malhado”. Essa palavra é usada primordialmente para animais, pombos, cachorros, etc. É provável a alusão aos lenços vermelhos dos Pioneiros, a organização infantil comunista, semelhante aos escoteiros, mas ela não implica o sentido negativo que a comparação com animais traria no português.

<sup>14</sup> O empréstimo de valores do povo mediante a entrega de títulos de crédito era um meio comum de obter recursos para o desenvolvimento do Estado na URSS. De 1922 a 1957, foram emitidos 65 ciclos de títulos de crédito, realizando-se campanhas publicitárias com cartazes e jargões, alçando o empréstimo “à nação” à categoria de ato patriótico. Além de dinheiro, os títulos podiam ser obtidos em troca de gêneros alimentícios – pão, açúcar, sementes e outros produtos que a população do campo podia fornecer.

<sup>15</sup> Antiga medida russa de comprimento. Uma *versta* equivale a 1.067 metros.

<sup>16</sup> Jogo de palavras com o provérbio “Uma andorinha sozinha não faz verão” (na versão russa, primavera: «Одна ласточка весны не делает»).

velha pessoa do campo eu não conheço, e todos eles falam da mesma coisa: a nação russa está rejuvenescendo. É muito bom trabalhar e viver na nossa época.

# Canção sobre Garcia Lorca\*

## Песнь о Гарсиа Лорке

Nikolai Assiéiev

Tradução de André Rosa\*\*

**Resumo:** Nascido na região de Kursk, o poeta russo Nikolai Assiéiev (1889-1963) participou de importantes publicações soviéticas de vanguarda. Além de ter sido membro da revista LEF, onde conviveu com Vladimir Maiakóvski, foi também um dos diretores da revista *Lirika*, de onde emergiu o grupo literário Centrifuga (*Tsentrifúga*), do qual faziam parte, além de Assiéiev, Boris Pasternak e Serguei Bobróv. Entre outras honrarias, recebeu a Ordem de Lênin (1939), o Prêmio Stálin (1941) e a Ordem da Bandeira Vermelha do Trabalho (1959). No Brasil, dois de seus poemas foram traduzidos e publicados na antologia *Poesia russa moderna*, lançada em 1968, com tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. O poema *Canção sobre Garcia Lorca* (Песнь о Гарсиа Лорк), aqui apresentado em tradução poética, inédito em português, presta homenagem ao poeta espanhol Federico Garcia Lorca, executado por militares franquistas em 1936.

**Abstract:** Born in the Kursk region, the Russian poet Nikolai Aseev (1889-1963) participated in important Soviet avant-garde publications. In addition to being a member of the Soviet magazine LEF, where he lived with Vladimir Mayakovsky, he was also one of the directors of Lirika magazine, from which emerged the literary group Centrifugal (*Tsentrifúga*), which included, as well as Aseev, Boris Pasternak and Serguei Bobróv. Among other honors, he received the Order of Lenin (1939), the Stalin Prize (1941) and the Order of the Red Banner of Labour (1959). In Brazil, two of his poems were translated and published in the anthology *Modern Russian Poetry*, launched in 1968, translated by Haroldo de Campos and Boris Schnaiderman. The poem *Song about Garcia Lorca* (Песнь о Гарсиа Лорк), presented here in poetic translation, unpublished in Portuguese, pays homage to the Spanish poet Federico Garcia Lorca, executed by Franco's soldiers in 1936.

**Palavras-chave:** Nikolai Assiéiev; Literatura russa; Poesia soviética; Tradução.

**Keywords:** Nikolai Aseev; Russian literature; Soviet poetry; Translation.

**P**or que tu, Espanha,  
olhavas para o céu  
enquanto Lorca era  
levado à execução?  
Andaluzia sabia  
e Valência também. Por que a terra  
não gemeu sob os pé  
do assassino?  
Por que cruzaram os braços  
e cerraram seus lábios  
quando a poesia pátria  
era levada à morte?  
Não o levaram a um muro,  
nem a uma praça;  
enganado, levaram-no  
a um laranjal.  
Caminhava orgulhoso  
colhendo laranjas no caminho  
e arremecendo-as com força  
contra açudes e lamaçais;  
os frutos  
sob o luar,  
douravam na água  
e ao fundo não desciam,  
não queriam o fundo.  
Como se planetas do céu  
ele houvesse arrancado e atirado,  
coisa que os poetas fazem  
antes de morrer.

**П**очему ж ты, Испания,  
в небо смотрела,  
когда Гарсиа Лорку  
увели для расстрела?  
Андалузия знала  
и Валенсия знала,-  
Что ж земля  
под ногами убийц не стонала?!  
Что ж вы руки скрестили  
и губы вы сжали,  
когда песню родную  
на смерть провожали?!  
Увели не к стене его,  
не на площадь,-  
увели, обманув,  
к апельсиновой роще.  
Шел он гордо,  
срывая в пути апельсины  
и бросая с размаху  
в пруды и трясины;  
те плоды  
под луною  
в воде золотели  
и на дно не спускались,  
и тонуть не хотели.  
Будто с неба срывал  
и кидал он планеты,-  
так всегда перед смертью  
поступают поэты.

\* Tradução submetida em 08 de janeiro de 2019 e aprovada em 29 de abril de 2019.

\*\* André Rosa é graduando do curso de Letras russas da UFRJ.e bolsista PIBIC. E-mail: andre.rosa36@gmail.com



## Canção sobre Garcia Lorca

Mas açudes secaram,  
os frutos murcharam  
e as marcas de seus passos  
desapareceram.  
Mas os gendarmes sentados  
tomavam limonada  
e cantavam  
os versos do poeta.

Но пруды высыхали,  
и плоды увядали,  
и следы от походки его  
пропадали.  
А жандармы сидели,  
лимонad попивая  
и слова его песен  
про себя напевая.