

**RUSS**

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA



# Teatro RUSSO



Abril de 2022  
Vol. 13 Número 21  
ISSN: 2317-4765



REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor Prof. Dr. Antonio Carlos  
Hernandes  
FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins  
Vice-Diretora Profa. Ana Paula  
Torres Megiani  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
ORIENTAIS  
Chefe Prof. Dr. Mamede Mustafá  
Jarouche  
Vice-chefe Prof. Dr. Antonio José  
Bezerra de Menezes Jr

---

#### 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)



## Equipe Editorial

**Editor responsável** Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.  
**Editor dos números 1 a 7** Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo  
**Assistência editorial** Rafael Bonavina e Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.  
**Projeto Gráfico, diagramação e capa** Ana Novi, Universidade de São Paulo  
**Revisão** TIKINET  
**Monitor** Guilherme Martins Rodrigues Vasconcelos

## Conselho Editorial

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

## Conselho Científico

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

## Editores Honorários

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

ISSN: 2317-4765

REVISTA  
DE LITERATURA  
E CULTURA  
RUSSA

**Abril de 2022**  
**Volume 13 Número 21**

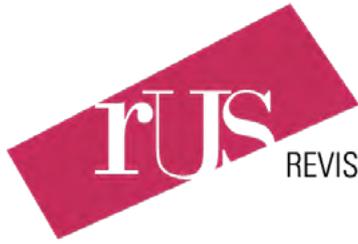


## Índice

# Teatro Russo

1. Editorial <b>Fatima Bianchi</b>	1
2. Apresentação <b>Arlete Cavaliere</b>	4
3. <i>Meyerhold. Ses étonnants projets de l'année 1932</i> <b>Béatrice Picon-Vallin</b>	11
4. Revelações do teatro da “verdade ululante” <b>Vadim Scherbakov</b>	20
5. Essa bobagem toda <b>Vadim Scherbakov</b>	40
6. О вопросах театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова <b>Svetlana Garziano</b>	53
7. Meyerhold e o Performa Teatro - um projeto estético para a contemporaneidade <b>Arlete Cavaliere</b>	66
8. <i>Dostoiévski-trip</i> . A experiência como vestígio, entre entropias e aporias <b>Matteo Bonfitto</b>	88
7. Criação de sentidos: marcadores de estratégias discursivas no original e em traduções das peças “Três irmãs” e “A gaiivota”, de A. Tchekhov <b>Dmitry Gurevich</b>	99
8. As Três Irmãs, de Tchékhev: conflito de tempos e ironia dramática <b>Rodrigo Alves do Nascimento</b>	126
9. Texto dramático e experimentação cubofuturista em Velimír Khlébnikov <b>Mário Ramos Francisco Jr.</b>	149
10. “Mais do que tudo gosto do meu próprio nome”: apresentação e tradução de trechos da peça-poema <i>Vladímir Maiakóvski. Tragédia</i> (1913) <b>Letícia Mei</b>	165
11. O erro da morte <b>Velimír Khlébnikov / trad. Raquel Abuin Siphone</b>	189

12. Entre Vigótski e Spitzer: um estudo de “Respiração Suave”, de Ivan Búnin  
**Leonardo Augusto Martins Silva** 203
13. “De que lado você está, cara?” – Roman Jakobson em Praga no entreguerras **Peter Steiner/ trad. Valteir Vaz** 225



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Editorial

## Vol. 13 N° 21

Autor: Fátima Bianchi  
Edição: RUS Vol. 13. N° 21  
Data: Abril de 2022

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.196883>



**É** uma grande alegria apresentar ao nosso leitor esta edição Nº 21 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa, organizada por **Arlete Cavaliere** e dedicada ao **Teatro Russo**. Além dos materiais, cujo enfoque é o Teatro Russo (duas traduções e nove textos, entre artigos e ensaios, dentre os quais alguns deles desenvolvidos por pesquisadores de renome internacional), este número traz também ao final dois artigos com temática livre. O conjunto de textos sobre teatro aborda os mais variados aspectos dessa linguagem artística, que constitui uma das marcas distintivas da história das artes e da cultura russa. A partir da virada do século XX, com figuras fundantes da história do teatro moderno, russo e mundial, como Tchékhov, Stanislávski, Meyerhold e, depois, com o surgimento retumbante do teatro russo de vanguarda, inovações importantes marcariam a configuração da cena moderna e contemporânea.

Para abrir esta edição, optamos pelo ensaio “Meyerhold – Ses étonnants projets de l’année 1932”, de Béatrice Picon-Valin, que, a partir de uma busca nos arquivos do V.E.Meyerhold, analisa um dos estenogramas encontrados no Museu Bakhrushin, em Moscou, em que o diretor russo expõe postulados inovadores sobre a interpretação e encenação dos textos de Tchekhov.

A seguir, apresentamos o ensaio “Revelações do teatro da ‘verdade ululante’”, de Vadim Scherbakov, que analisa uma encenação de 1977 do diretor Giedrius Mackevičius, fundador do Teatro do Drama Plástico, baseada nas obras *Barraquinha de feira* e “*Os doze*”, de Aleksándr Blok.

O ensaio seguinte, “Essa bobagem toda”, também de autoria de Vadim Scherbakov, tem como objeto de abordagem a peça “Mozart ‘Don Juan’. Ensaio geral”, concebida e encenada por Dmitri Krymov, no Estúdio Piotr Fomenko, em Moscou. Além da discussão sobre a natureza do teatro, o autor destaca ainda a leveza da improvisação arrojada e o desenho da composição teatral como responsáveis pela sensação de liberdade artística que a obra propõe.

Em sua contribuição a este número, no artigo “О вопросах театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова” (“Questões sobre a teatralidade na poética autobiográfica de Vl. Nabókov”), Svetlana Garziano, ao abordar a arte dramática de Nabokov, tema menos estudado e conhecido da obra do escritor, analisa os princípios da teatralidade na sua poética autobiográfica.

Arlete Cavaliere contribuiu para esta edição com o artigo “Meyerhold e o Performa Teatro – um projeto estético para a contemporaneidade”, em que procura mostrar de que modo o grupo Performa Teatro, fundado e dirigido pelo pesquisador, ator e diretor teatral Matteo Bonfitto, constitui, na cena brasileira atual, um caso emblemático de expansão das virtualidades da estética e da poética cênica meyerholdianas.

Na sequência, no ensaio “*Dostoiévski-trip. A experiência como vestígio, entre entropias e aporias*”, Matteo Bonfitto se propõe a estabelecer uma relação agonística com *Dostoiévski-Trip*, obra do escritor e dramaturgo russo Vladimir Sorókin.

No artigo “Criação de sentidos: marcadores de estratégias discursivas no original e em traduções das peças *As três irmãs* e *A gaivota*, de A. Tchekhov”, Dmitry Gurevich destaca como nas particularidades destas obras a linguagem e o discurso das personagens, próximos da língua falada culta, podem ser marcados com meios lexicais específicos que não costumam ter equivalências regulares em português, daí a tradução nem sempre ser possível ou adequada.

No artigo seguinte, “*As Três Irmãs, de Tchekhov: conflito de tempos e ironia dramática*”, Rodrigo Alves do Nascimento procura demonstrar como a progressão dramática desta peça, baseada num tipo de ironia estrutural, desestabiliza a forma

\* Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. Professora da área de Língua e Literatura Russa e do Programa de Pós-graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; [fbianchi@usp.br](mailto:fbianchi@usp.br)

do drama tradicional e revela a complexidade da experiência temporal da província russa em uma época de crise.

Em comemoração ao centenário da morte de Velimír Khlébnikov oferecemos ao leitor dois textos. No artigo “Texto dramático e experimentação cubofuturista em Velimír Khlébnikov”, Mário Ramos Francisco Jr. busca apresentar as características do texto dramático khlebnikoviano e sua influência sobre outros gêneros na obra do autor. Trazemos também um de seus textos teatrais – “O erro da morte”, escrito logo nos primeiros anos do Futurismo russo, que expõe uma leitura pouco convencional do retrato da morte, traduzido para este número da RUS por Raquel Abuin Siphone.

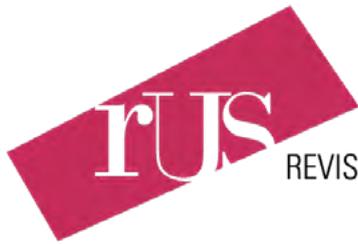
Em “‘Mais do que tudo gosto do meu próprio nome’: apresentação e tradução de trechos da peça-poema *Vladimir Maiakóvski. Tragédia* (1913)”, Letícia Mei faz uma apresentação de trechos da primeira obra dramática de Maiakóvski e propõe a ela uma tradução poética para o português.

Na seção de artigos com temática livre, apresentamos o artigo “Entre Vigótski e Spitzer: um estudo de ‘Respiração Suave’, de Ivan Búnin”, no qual Leonardo Augusto Martins Silva, tomando a metodologia de Vigótski como ponto de partida, procura avançar em determinados pontos de sua análise, tendo em vista uma compreensão desse texto de Búnin a partir de Leo Spitzer.

Para concluir este número, apresentamos o artigo “‘De que lado você está, cara?’ – Roman Jakobson em Praga no entre-guerras”, de Peter Steiner, traduzido do inglês por Valteir Vaz. Nele, valendo-se de documentos de arquivos, o autor examina a vida privada de Roman Jakobson entre 1920 e 1939, período em que ele viveu na antiga Tchecoslováquia, primeiro como diplomata soviético e mais tarde como um acadêmico envolvido nas tramas políticas da época.

Uma boa leitura!

Fatima Bianchi\*



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Apresentação

## Vol. 13 N° 21

Autor: Arlete Cavaliere  
Edição: RUS Vol. 13. N° 21  
Data: Abril de 2022

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.196237>



# Apresentação: Teatro Russo

Um rápido olhar sobre a história do Teatro Russo nos apresenta de imediato uma galeria imensa de mestres geniais. Não apenas no campo da dramaturgia, mas também no campo da encenação (a arte do espetáculo), a trajetória da arte teatral russa imprime no panorama cultural e artístico da Rússia figuras emblemáticas, que se tornaram, inclusive no cenário mundial, referências obrigatórias para a justa apreciação crítica da história e da estética das cenas moderna e contemporânea.

O trabalho inovador de diretores teatrais como Stanislávski, Meyerhold, Vakhtangov, Taírov, Evréinov, e tantos outros, na busca da conjugação artística entre texto e palco – essa transposição da arte literária para uma outra arte de caráter visual, plástico e auditivo, e que Anatol Ronsenfeld chamou com propriedade de “Fenômeno Teatral” – transformou os rumos da arte do teatro nos últimos dois séculos.

Por outro lado, a dramaturgia desempenha papel significativo também na história da literatura russa. Gênero literário cultivado por grande parcela dos escritores mais consagrados, os textos de Púchkin, Gógol, Tchékhov, Tolstói, Górkí, Turguêniev, Blok, Maiakóvski, Bulgákov... – a lista de nomes seria interminável – constituem verdadeiras obras-primas do teatro russo e ocidental. Essa tradição permanece viva ainda hoje: representantes importantes da prosa contemporânea, como Tatiana Tolstáia, Ludmila Petrushévskiaia, Vladímir Sorókin ou Viktor Pelévin se expressam com brilho por meio da escritura dramática.

Já se tornou voz corrente na crítica e na teoria teatral contemporânea afirmar que, no panorama do teatro do último século, a arte do encenador se destaca na ampla e complexa rede de elementos que estruturam o fenômeno do teatro.

Em decorrência, a encenação, “uma arte que mal acaba de nascer”, como disse André Antoine já em 1903, parece, ainda hoje, despontar como um dos planos mais privilegiados e mais ativos da atividade teatral contemporânea.

Também não é nenhuma novidade nos dias que correm a referência obrigatória ao nome do encenador em maior grau, muitas vezes, que ao dos intérpretes de um espetáculo, ou até mesmo ao do dramaturgo. Cogita-se que a realização cênica estaria talvez mais “avançada” do que a criação dramaturgica. Nessa propalada cisão entre a escrita dramaturgica e a escrita cênica estaria, assim, assentada a crise do teatro contemporâneo, que não disporia de textos dramáticos “adequados” à variedade de formas cênicas novas, fato que também explicaria a constante recorrência a adaptações de obras clássicas da dramaturgia universal, quando não do vasto repertório literário, que integra poemas, contos, romances, textos filosóficos consagrados e tantas outras modalidades discursivas.

Uma vez constatada a primazia da arte da encenação nos últimos cem anos, é possível sustentar também que a ela corresponde uma verdadeira promoção da atividade crítica e teórica produzida por encenadores importantes da história do teatro.

As reflexões a respeito de seus próprios trabalhos transformaram Stanislávski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, para citar apenas alguns dos mais relevantes, em críticos em ação e em marcos referenciais para um exame das tendências essenciais da cena contemporânea.

Ora, essa situação, muito salutar, sob vários aspectos, para o desenvolvimento da criação cênica, tem, por outro lado, propiciado na prática teatral alguns mal-entendidos quando, em nome das lições deixadas por esses grandes mestres, sobrepuja-se a arte do espetáculo à arte do ator.

Mas não se deve esquecer, no entanto, que o componente que embasa a maioria das novas concepções cênicas constitui a pesquisa profunda sobre o trabalho do ator e sobre técnicas de atuação, vistos como um procedimento orgânico ao processo de criação do espetáculo.

A referência, portanto, à importância capital do trabalho do ator no interior das preocupações prático-teóricas de encenadores modernos e contemporâneos equivale a enunciar uma óbvia verdade: a consciência adquirida no século XXI da necessidade de uma reflexão teórica e estética que possa repen-

sar a função atribuída ao ator na história das formas específicas da representação teatral.

Às reformulações contemporâneas operadas na arte do ator corresponde, sobretudo, uma integração, na linguagem teatral, de todos os signos que o ator é suscetível de produzir, a engendrar uma rica polifonia, por meio de ecos, correspondências e dissonâncias, que se desdobram em outros elementos constitutivos da cena.

Mesmo que hoje se proclame a necessidade de libertar a arte do espetáculo da tutela do texto e da significação discursiva, como conseguir aquilo que Antonin Artaud expressara já no seu primeiro *Manifesto da Crueldade*, isto é, “transformar as palavras em encantamentos?”

Trata-se de evocar, portanto, nesse número da RUS dedicado ao Teatro Russo, o vigor de uma *poiesis* teatral capaz de ativar uma dramaturgia inovadora e, ao mesmo tempo, seus desdobramentos em linguagens cênicas surpreendentes.

É, assim, na perspectiva de convidar o leitor a refletir sobre a multiplicidade de aspectos que cerca o estudo da história e das diferentes linguagens do Teatro Russo, que a recolha dos artigos aqui enfeixados pretendeu se pautar. Decorre afinal dessa proposta, certamente abrangente, a variedade de temas e recortes analíticos inovadores no intuito de desvelar as diferentes vertentes da linguagem teatral russa: encenação, espetáculo, dramaturgia, atuação, tradução são tópicos aqui explorados por especialistas brasileiros e estrangeiros, dentre estes últimos, alguns dos mais renomados no panorama mundial.

Para além desse rico material escrito, o presente dossiê propõe também ao leitor a possibilidade de acesso a dois links<sup>1</sup> ([https://drive.google.com/file/d/1J1-stuha\\_RmWgIf-JWk477bxQ\\_PNz0qh/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1J1-stuha_RmWgIf-JWk477bxQ_PNz0qh/view?usp=sharing) ; <https://drive.google.com/file/d/1xmL25bARVo2z5OtYloK44zdL5z7x-ebM/view?usp=sharing>), em que a voz e a presença da especialista, Aurora F. Bernardini, ainda que virtuais, se fazem presentes numa alusão a um dos princípios essenciais da comunicação teatral: o mágico encontro entre o ator e seu público.

---

<sup>1</sup>Basta clicar sobre o link para ser direcionado ao vídeo. Se não funcionar, é possível copiar o endereço e colá-lo na barra superior de seu navegador.

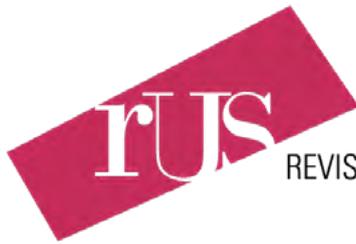
Em face das atuais circunstâncias mundiais tão adversas e terrificantes, esta edição da RUS dedicada à beleza do teatro russo talvez seja um modo não de “salvar o mundo”, mas pelo menos de “nos salvar do mundo”...

Arlete Cavaliere\*

---

\* Professora titular da área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de vários livros, entre eles *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (Perspectiva, 1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (Humanitas, 2009). <https://orcid.org/0000-0001-67361175>; [cavalier@usp.br](mailto:cavalier@usp.br)

artigos



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Meyerhold. Ses étonnants projets de l'année 1932

---

## *Meyerhold. His astonishing projects of the year 1932*

Autor: Béatrice Picon-Vallin

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195435>

PICCON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold. Ses étonnants projets  
de l'année 1932. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp.11-18, 2022



# Meyerhold.

## Ses étonnants projets de l'année 1932

Béatrice Picon-Vallin\*

**Résumé:** À partir d'une recherche dans les archives de V.E.Meyerhold, cet article analyse l'un des sténogrammes retrouvés au Musée Bakhrouchine, à Moscou, datant de 1932, dans lequel le réalisateur d'avant-garde russe expose des postulats novateurs concernant l'interprétation et la mise en scène des textes de Tchekhov, des concepts très éloignés de la tradition réaliste du Théâtre d'Art de Moscou.

**Abstract:** Based on research from Meyerhold's archives, this article analyzes one of the stenograms found in the Bakhrouchin Museum, in Moscow, dating from 1932, in which the Russian avant-garde director exposes innovative postulates concerning the interpretation and theatrical staging of Chekhov's plays, conceptions far from the Realist tradition of Moscow Art Theater.

**Mots-clés:** Meyerhold; Tchekhov; Théâtre russe

**Keywords:** Meyerhold; Chekhov; Russian theater

\* Ex-directrice du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et professeur d'histoire du théâtre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (CNSAD), elle dirige aux éditions du CNRS et à L'Âge d'homme des collections consacrées aux arts du spectacle.  
beatrice.picon-vallin@cnrs.fr

**E**n dépouillant des documents datés du début des années trente dans les archives de Vsevolod Meyerhold, je me suis plongée dans le sténogramme d'un exposé fait à sa troupe, le 2 octobre 1932, conservé au Musée Bakhrouchine.<sup>1</sup> Meyerhold y parle de la situation de son théâtre et de ses projets pour la saison à venir. A la fin du texte dactylographié, un petit paragraphe intrigant et bouleversant concerne Anton Tchekhov. Mais commençons par le commencement, et présentons cet exposé et son contexte.

C'est le début de la saison 1932, Meyerhold concentre son attention sur le répertoire du GOSTIM. La situation est difficile. *Le Suicidé* de N. Erdman vient de subir ce que Meyerhold appelle délicatement un « fiasco » – ce n'est pas une interdiction : « nous l'avions presque terminé, nous l'avons montré à nos camarades, nos supérieurs, des membres du parti qui n'ont pas jugé possible d'autoriser à cause de toutes les bizarreries qui selon eux s'y trouveraient, et il n'en a plus été question »,<sup>2</sup> dit sobrement Meyerhold. Privé d'une première importante, le GOSTIM doit répondre à nouveau à l'accusation qu'on lui fait de ne pas avoir de répertoire.

C'est donc de cette accusation que Meyerhold se lave en énumérant ses projets, sur un ton calme, assuré : le climat politico-artistique s'est en effet allégé : en avril 1932 la RAPP a été dissoute, ce qui ouvre des espoirs pour un développement normal de la création artistique. C'est là une période de pause, entre les batailles de 1928 (année où l'on a tenté d'enlever à Meyerhold son théâtre et où se joue ainsi comme une sinistre répétition générale des événements de 1938-39), et les années à venir, où son formalisme sera violemment stigmatisé.

---

1 Le sténogramme, alors inédit, est conservé au Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 20, 180171/20. La séance a été enregistrée et corrigée par N. Grintukh. Meyerhold prend la parole à une réunion sur la création et la production du GOSTIM.

2 Cf. *supra*, note 1.

Meyerhold détaille les multiples facettes qu'il aimerait pouvoir travailler au GOSTIM qu'il identifie avec détermination comme « expérimental », et qu'il revendique comme tel. On peut distinguer dans son discours trois types de projets. Une *dramaturgie politique* : *L'Adhésion* de I. Guerman, qui sera répété et bientôt monté ; *Le feu de l'effondrement* de V. Volkenshtein qui traite du terrorisme,<sup>3</sup> et une pièce sur les *bezprizorniki* de P. Jeleznov,<sup>4</sup> pour l'instant sans titre. Des *classiques* ensuite : *Les Noces de Kretchinski* de Soukhovo-Kobyline qui sera réalisé, *Hamlet* qui s'inscrit au repertoire chaque année comme un leitmotiv lancinant, et la reprise avec modifications du *Bal masqué* qui aura lieu l'année suivante. Des *expériences* enfin : *Carmen* de G. Bizet avec un libretto repris par I. Babel et N. Erdman, et... *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov dont le nom revient inopinément après avoir été tu pendant plus de vingt ans!

Les projets de Meyerhold, qu'on peut compléter à l'aide d'un autre sténogramme, daté du 10 septembre de la même année<sup>5</sup> sont destinés à maintenir le GOSTIM aux avant-postes du paysage théâtral : *L'adhésion*, adaptation du roman de I. Guerman, devrait être monté pour le quinzième anniversaire de la révolution où le GOSTIM veut « se montrer à l'avant-garde ».<sup>6</sup> Ils semblent d'une actualité stupéfiante et pourraient s'inscrire, semble-t-il, dans une programmation contemporaine. Les thèmes choisis ne manquent pas d'écho aujourd'hui : critique du capitalisme en crise, terrorisme, familles décimées et enfants abandonnés. La façon même dont il est prévu de travailler les

---

3 La pièce part d'une célèbre lettre de Lénine concernant la terreur (tout acte terroriste qui émane d'individus isolés, si profondément révolutionnaires qu'ils soient, est un acte nuisible si ces terroristes ne sont pas liés au mouvement ouvrier). Le titre renvoie à la scission du groupe Naroda i volja.

4 Pavel Zeleznov né en 1907. En 1922-1929, il travaille en usine et commence à publier en 1928 des vers évoquant la vie difficile des *bezprizorniki*, enfants abandonnés, à la rue, dont les parents ont péri pendant événements révolutionnaires (il en a été un lui-même) et leur rééducation par leur pouvoir soviétique. Ces poèmes attirent l'attention de M. Gorki : celui-ci l'aide à entrer à l'université qu'il termine en 1934.

5 « Réunion générale des travailleurs du GOSTIM », Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 20, 180 171/19.

6 - Cf. *supra*, note 5. La première aura lieu plus tard fin janvier 1933.

pièces fait également écho à des pratiques actuelles. Ainsi celle du jeune poète Pavel Jeleznov, écrite dans le foyer universitaire où il séjourne grâce à une avance (une bourse dirait-on aujourd'hui) versée par le GOSTIM, doit être retravaillée ensuite par une « petite brigade dramaturgique » dirigée par une actrice du GOSTIM, E. Loguinova.

Meyerhold insiste ici sur le travail dramaturgique approfondi que, de son point de vue, nécessite toute écriture d'une pièce de théâtre à l'époque où le metteur en scène a affirmé ses positions. Il propose d'ailleurs en 1932 quatre méthodes différentes : la brigade d'écriture, on l'a vu ; mais l'auteur lui-même peut aussi prendre en charge ce travail : « dans notre théâtre il n'y a pas une seule pièce dont l'auteur n'ait pas écrit entre trois et cinq variantes ». Volkenstein, lui, en est à sa troisième variante, souligne Meyerhold.<sup>7</sup> Il indique aussi une troisième forme de travail d'écriture dramaturgique avec l'adaptation de romans par un tiers (*La guerre* de Nikolaï Tikhonov<sup>8</sup>), ou par l'auteur : ainsi Guerman est mis à contribution pour l'adaptation de son roman, et ne cesse de réécrire les épisodes.<sup>9</sup> Enfin, Meyerhold a affirmé en septembre que, pour l'ouverture du nouveau théâtre qui doit être édifié à la place de l'ancien, Place Triomphale, et où les travaux viennent de commencer sur des plans réalisés par S. Vakhtangov, M. Barkhine, et lui-même, il faudrait que tout le collectif écrive, sous la direction d'un « auteur-maître », une pièce d'un genre nouveau qui tienne compte des possibilités et des spécificités du nouvel espace scénique, en forme de stade.<sup>10</sup> Il s'agit là d'une quatrième voie : celle de la création collective et de ce qu'on appelle maintenant l'écriture de plateau, pour un nouvel espace scénique où le rapport scène-salle peut se modifier.

---

7 - Cf. *supra*, note 5 puis note 1.

8 Nikolaï Tikhonov, 1896 -1979, est dans les années vingt un des poètes soviétiques les plus populaires. Auteur de longs poèmes, de recueils de vers et d'œuvres prosaïques comme *La Guerre* paru en 1931.

9 Cf. Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 180171 /129, Lettre de I. German à Meyerhold 28 décembre 1932.

10 Cf. *supra*, note 5. C'est l'époque où Meyerhold réfléchit avec les architectes à une troisième variante du projet architectural de son futur théâtre.

Meyerhold se montre aussi, dans cet exposé, très attentif à ses acteurs. Il cherche, avec *Le Mariage de Kretchinski*, un rôle pour I. Ilinski qui a perdu celui de Podsekalmikov avec l'abandon du *Suicidé* ; il trouve que dans la pièce de Volkenstein il y a un beau rôle pour N. Bogolioubov. Il a d'ailleurs souligné en septembre son étonnement et sa satisfaction devant la façon dont travaillent ses acteurs dans *La liste des bienfaits* de I. Olecha (première en février 1931) : « On a cessé de percevoir la main du metteur en scène. Les acteurs se sont tellement épanouis sur le plan de la mise en scène que je m'inquiète de me sentir simple spectateur, en voyant les finesses que donnent Martinson, Bogolioubov, Raïkh, Govorkov, Chtraukh. »<sup>11</sup>

Une des expériences que propose Meyerhold, c'est un travail sur le théâtre musical qui, depuis *Le Professeur Boubous*, en 1925, est un de ses objectifs. Sans doute les échos de *L'Opéra de quat'sous* réalisé en août 1928 à Berlin par B. Brecht et K. Weil relancent-ils le projet *Carmen*, avec lequel il veut poursuivre dans la voie indiquée par S. Prokofiev quand il a vu *Le Révizor*, c'est-à-dire la composition de spectacles d'opéra interprétés par des acteurs dramatiques et non par des chanteurs d'opéra.<sup>12</sup> Et il énonce un audacieux projet de révision de l'oeuvre de Bizet – libretto et musique – qui malheureusement n'aboutira pas. Enfin, il termine par *La Cerisaie*.<sup>13</sup>

Découverte étonnante ! On sait l'amitié qui a lié l'auteur de *La Mouette* au premier interprète du rôle de Treplev. On sait comment le premier a conseillé le second, l'a soutenu en 1902 au moment où il quittait le Théâtre d'Art. On connaît les lettres que le jeune acteur adressait à Tchekhov, qui le poussait à écrire parce qu'il lui trouvait des qualités d'écrivain. On sait la façon dont Meyerhold comprend en 1904 *La Cerisaie*, non comme une pièce réaliste et psychologique, mais comme une pièce symboliste, comment il l'envisage dans la globalité d'un

---

11 Cf. *supra*, note 5.

12 Cf. *supra*, note 1. On peut rapprocher les objectifs de Meyerhold avec ceux de Kurt Weill (les mêmes mots utilisés), cf. K. Weill, « Korrespondanz über *Die Dreigroschenoper* », in *Anbruch*, Vienne, janvier 1929.

13 On aborde ici la question des relations entre Vsevolod Meyerhold et Anton Tchekhov. C'est là un thème riche, digne d'un ouvrage particulier que je prépare.

mouvement musical, symphonique, et non dans les détails de la vie quotidienne, ajoutés les uns aux autres, juxtaposés. Voir sa lettre à A. Tchekhov du 8 mai 1904 :

Votre pièce est abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski. Et le metteur en scène doit, avant tout, y percevoir des sons. Au troisième acte, sur le fond d'un trépignement bête – et c'est ce trépignement qu'il faut entendre –, l'Horreur pénètre les personnages insensiblement, sans qu'ils s'en aperçoivent : « la Cerisaie est vendue ». Ils dansent. « Vendue ». Ils dansent. Et comme ça jusqu'à la fin. Quand on lit la pièce, le troisième acte produit la même impression que ce tintement dans les oreilles du malade de votre nouvelle, *Le Typhus*. Comme une démangeaison. Une gaieté dans laquelle se font entendre les bruits de la mort. Il y a dans cet acte quelque chose de terrible, à la Maeterlinck. Je ne fais cette comparaison que faute de pouvoir m'exprimer avec davantage de précision. Votre grand art est incomparable. Quand on lit des pièces d'auteurs étrangers, votre originalité vous situe tout à fait à part. Et pour ce qui est de la dramaturgie, il faudra que l'Occident prenne des leçons chez vous.<sup>14</sup>

On doit d'ailleurs dire que cette lettre a une importance extrême dans l'histoire du théâtre puisqu'elle indique dès 1904 une autre façon de monter les pièces de Tchekhov, une voie totalement différente de celle du Théâtre d'Art, et parce qu'elle inspirera, beaucoup plus tard, des metteurs en scène comme Peter Brook.

L'attitude de Meyerhold à l'égard de l'œuvre tchekhovienne va changer radicalement en 1911. Dans « Les auteurs dramatiques russes »,<sup>15</sup> Meyerhold exclut Tchekhov de la grande tradition du théâtre russe. « Le théâtre de Tchekhov meurt en même temps que l'apathie sociale enterrée par l'année 1905 », y écrit-il, et il fustige les épigones du théâtre d'états d'âme qui « ont opéré une mainmise sur le théâtre russe » (...) « grâce à la propagande énergique qu'en a fait le Théâtre d'Art de Mos-

14 Cf. V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, édition revue et augmentée, traduction, présentation et notes Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne, 2001, p. 62.

15 Un des chapitres de son livre *Du Théâtre*, 1913.

cou ». On a cru que Tchekhov ne réapparaissait dans l'œuvre de Meyerhold qu'en 1934, quand celui-ci se décide à mettre en scène trois petites farces, *Le Jubilé*, *L'Ours* et *La Demande en mariage*, sous le titre comico-médical de *33 évanouissements* : il a en effet dénombré 33 états de malaise chez les personnages masculins et féminins, clairement décrits à travers leurs symptômes par l'auteur-docteur Tchekhov. En fait, on se trompait. C'est ce que le sténogramme d'octobre 1932 nous fait découvrir : ce retour à Tchekhov aurait pu et dû se faire avant, et par la grande porte, avec la légitimité que la correspondance adressée à Meyerhold par Tchekhov conférait à une remise en question radicale de la méthode et de l'esthétique appliquées par le Théâtre d'Art à *La Cerisaie*. En s'appuyant sur l'attitude critique de l'auteur dramatique – « Il lui a toujours semblé qu'ils avaient monté sa pièce d'une façon fautive et inexacte », résume Meyerhold<sup>16</sup> –, il compte justifier son expérience.

Par les Notes de son secrétaire A. Gladkov (datées de 1934-1939), on peut avoir connaissance de l'histoire de ces lettres auxquelles Meyerhold tenait beaucoup : « Tchekhov m'aimait. C'est l'orgueil de ma vie (...). J'avais pas mal de lettres de lui, huit ou neuf je crois. (...) Quand j'ai quitté Leningrad, je les ai laissées en dépôt à un musée, mais à mon retour l'homme à qui je les avais confiées était mort. Je ne peux me pardonner cette perte ».<sup>17</sup>

Ce serait alors au moment où ces lettres lui seraient très utiles pour défendre une nouvelle interprétation de *La Cerisaie* que Meyerhold va s'apercevoir de leur disparition, puisqu'il dit dans l'exposé d'octobre 1932 qu'il les a en sa possession. Il va les chercher, ne plus les trouver. Et ne pouvant plus s'en remettre à l'autorité de Tchekhov, il abandonne ce projet et commencera plus tard ce qu'on pourrait appeler la « révision meyerholdienne de Tchekhov » par ses petites pièces. Il faut ajouter pour comprendre jusqu'au bout l'abandon de *La Cerisaie* que la pause, dont nous avons parlé au début de cet arti-

---

16 Cf. *supra*, note 1.

17 A. Gladkov, *Meyerhold*, 2 vol., Moskva, Sojuz teatral'nih dejatelej 1990, vol. 2, p. 319. Cette note date au plus tôt de 1934.

cle et qui lui permet de faire de tels projets, est de courte durée.

Ces hypothèses sont bien sûr à vérifier, comme il faudrait définitivement s'assurer de la perte de ces lettres capitales que Tchekhov envoya à son jeune ami metteur en scène débutant, talentueux et digne de sa confiance. Il reste aussi à rêver de cette mise en scène, à l'imaginer ...

## Références

MEYERHOLD, V. *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, édition revue et augmentée (Traduction, présentation et notes Béatrice Picon-Vallin). Lausanne: L'âge d'homme, 2001.

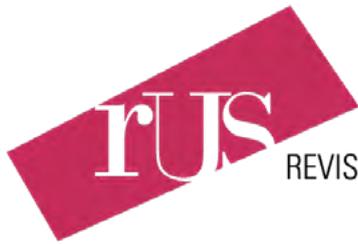
GLADKOV, A. *Meyerhold*, 2 vol. Moskva: Sojuz teatral'nih dejatelej 1990.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda-Meyerhold e a cena contemporânea* (org. Fátima Saadi). Rio de Janeiro: Ed. Teatro do Pequeno Gesto/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2006.

PICON-VALLIN, B. *Meyerhold*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2013.

Recebido em: 04/03/2022

Aceito em: 28/03/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Revelações do teatro da “verdade ululante”

---

## *Revelations from the theater of the obvious truth*

Autor: Vadim Scherbakov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195509>

SCHERBAKOV, Vadim. Revelações do teatro da “verdade ululante”. Tradução de Daniela Mountian. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 20-38, 2022



# Revelações do teatro da “verdade ululante”<sup>1</sup>

Vadim Scherbakov\*

**Resumo:** A proposta deste artigo é analisar uma encenação de 1977 do diretor *Giedrius Mackevičius*, fundador do Teatro do Drama Plástico, baseada nas obras *Barraquinha de feira* e *“Os doze”*, de Aleksánder Blok. O espetáculo intitulado *A nevasca* propõe uma linguagem artística exclusivamente não verbal: dinâmica e formas do corpo humano, música e movimento físico, artes visuais e composições espaciais.

**Abstract:** The purpose of this article is to analyze a staging from 1977 by the director Giedrius Mackevičius, founder of the Teater of Plastic Dram, based on the texts “Balagantchik” and “Dvenatsat”, by Aleksánder Blok. It is a show entitled ‘Metel’, which proposes an exclusively non-verbal artistic language: dynamics and forms of the human body, music and physical movement, visual arts and spatial compositions.

**Palavras-chave:** Teatro poético; Contemporaneidade; Aleksánder Blok  
**Keywords:** Poetic Theater; Contemporaneity; Aleksandr Blok

U

ma palavra pronunciada com rima e ritmo no palco sempre tornará o teatro poético? A resposta a essa questão será recordar um espetáculo de um coletivo quase esquecido que escolheu como linguagem artística procedimentos exclusivamente não verbais: dinâmica e formas do corpo humano, música e movimento físico, artes visuais e composições espaciais. Em 1977, Giedrius Mackevičius encenou com um grupo de pantomima que havia fundado (depois formulou para ele um nome mais preciso – teatro do drama plástico) um espetáculo chamado A nevasca, baseado nas obras Barraquinha de feira e “Os doze”, de Aleksánder Blok. Uma peça sem palavras que manteve por completo a dor, a paixão e a esperança do poeta por ter criado para eles um sistema convincente de correspondências plásticas.

Os atores adoram declamar o poema *Barraca de feira*, de Aleksánder Blok (“Sobre a lama negra da estrada...”). Os versos mais célebres dele são com frequência adornados por um número excessivo de exclamações. É pena, pois o grau elevado de emoção dificulta perceber seu significado. Tentemos lê-lo sem ênfase.

*Rocins no funeral vão adiante...  
Atores guiem seu labor,  
Para que a verdade ululante  
Nos traga alegria além da dor...<sup>2</sup>*

“A verdade ululante” não deixa de ser verdade por ser ululante. Banalizada pelo uso reiterado, ela apenas perde a força

1 Publicado inicialmente em russo em: Щербakov В.А. Откровения театра «ходячей истины» // Поэтический театр в России XX–XXI веков: Сборник статей Первой научной конференции / сост. И общ. ред. Ю.Н. Гирба. М.: Изд-во ГИТИС, 2021. С. 310–318.

2 O título do poema “Barraca de feira” (*Balagan*, 1906), de Aleksánder Blok (1880–1921), refere-se à “barraca armada nos dias de festa”, “das feiras de atrações” (PICON-VALLIN, 2008). (*N. da T.*)

\* Diretor de pesquisa e publicação da herança artística de V.E. Meyerhold no Instituto Estatal de Pesquisa de Arte de Moscou. Faculdade de Estudos Teatrais do Instituto Russo de Arte Teatral A. V. Lunacharsky. Diretor editorial da revista “Questões do Teatro”. Seus temas de pesquisa incluem a história da direção teatral e o teatro da Máscara. <http://sias.ru/institute/persons/1274.html>; <https://orcid.org/0000-0001-7475-521X>; [vadscher@gmail.com](mailto:vadscher@gmail.com)

de penetrar na razão e na alma. A tarefa da arte consiste em encontrar uma nova forma para esses constantes eternos da existência humana.

O teatro exemplar das “verdades ululantes” foi fundado em meados dos anos de 1970. Giedrius Mackevičius.<sup>3</sup> Encarnadas na linguagem não verbal do drama plástico, as verdades se transformavam em uma vivência artística instantânea de grande potência. A atuação franca e autêntica e a forma criada pelo diretor atribuíam, a máximas batidas, meandros e conotações que permitiam perfurar a armadura do ceticismo

O teatro de Mackevičius – no começo um estúdio, mas depois um grupo de pantomima ligado à Filarmônica Regional de Moscou – surgiu no auge da era da estagnação de Bréjnev. Foi uma época em que o “esgotamento dos discursos” não atormentava apenas os grandes diretores, que reproduziam monotonamente textos sem sentido de papezinhos preparados por seus assistentes. Igualmente torturante era estar no raio de ação dessas construções lexicais. A palavra foi depreciada e desgastada; estávamos cercados de clichês e obviedades, de metáforas mortas que extenuaram sua energia de transmissão de significado.

A linguagem do teatro do drama plástico – segundo a definição que Mackevičius deu a essa tendência da arte cênica – compunha-se do gestual estilizado da pantomima clássica (rica em emoções do movimento físico), da própria cena dramática e dos elementos da plástica da dança. Essa linguagem foi impregnada de citações diretas e indiretas às artes visuais. O diretor e seus atores muniam continuamente o próprio olhar de “imagens”, habituando o corpo a existir em um regime de máximo aprimoramento e expressividade da forma.

A criação principal para esse teatro era a poesia. Eu diria que Giedrius Mackevičius encontrou uma forma praticamente ideal, para o seu tempo, de traduzir para a linguagem teatral essa combinação de convenções e regras, metáforas e paixões, abstrações e concretudes, graças à qual a poesia é capaz de comunicar o “indizível”.

---

<sup>3</sup> Giedrius Mackevičius (1945 –2008) foi um diretor soviético e lituano. (N. da T.)

Em uma época de censura rigorosa e tacanha, sua linguagem foi um acesso direto - de coração para coração – a uma conversa sobre ideias e sentimentos, sobre a ênfase à luta pela dignidade humana, sobre a liberdade de criação. Na convivência dos protagonistas do espetáculo do teatro do drama plástico com essas “verdades ululantes”, cada espectador transformava-as em uma partícula de sua própria experiência, escolhia sozinho aquelas palavras significativas que não estavam sujeitas à “aprovação da censura” nos departamentos de vigilância.

Mackevičius montou o espetáculo *A nevasca* em 1977, em homenagem aos sessenta anos da Revolução de Outubro. Tentarei descrever em que consistiam os significados de sua oferta “dinamarquesa” ao altar de solenidades da efeméride.

Ao meu ver, tratava-se de um espetáculo sobre o amor – sobre suas facetas e encarnações, sobre sua fragilidade e seu poder triunfal. Sobre a compreensão completamente religiosa do amor em essência como a força propulsora de tudo o que existe.

O primeiro ato era o drama lírico de Blok *Barraquinha de feira*.<sup>4</sup> Mackevičius encheu sua produção de duplos românticos e imagens simbolistas.

No espaço vazio toldado por um veludo preto, pende a moldura branca de uma janela recoberta por papel de seda com um horizonte azul esboçado. Pierrô entra correndo – um sujeito excêntrico e feio de olhos insondáveis. Está à espera de sua noiva. Do fundo aparece seu duplo sombrio com uma flauta de prata. Ela soa uma canção triste a respeito dos pensamentos de Pierrô.

Mudança de ritmo – o espaço é atulhado de cadeiras vienenses brancas. São trazidas e dispostas pelos participantes da reunião dos místicos. Tolos de rostos cinzentos sob chapéus

---

4 *Barraquinha de feira (Balagântchik)*, foi escrita em 1906, por Blok, que na obra parodia suas próprias imagens, como a da “bela dama”. A peça, que entre as personagens inclui Pierrô, Colombina, Arlequim, três casais de Amantes, Místicos, Palhaço e Autor, foi traduzida para o português por Danilo Hora como *Teatrinho de feira* e está disponível para consulta: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30072019-161036/pt-br.php>> (HORA, 2019). (N. da T.)

negros exuberantes. Eles puxam a mesa da sessão mística (a mesa, obviamente, é imaginária). Esperam a Morte.

*Barraquinha de feira* foi um espetáculo incrivelmente belo. O espaço tinha uma luz pulsando – ora ficava saturado, ora mergulhado na escuridão, que, ao fazer as molduras desaparecerem, tornava-o infinito. As graciosas cadeiras vienenses, pintadas de branco fosco, brilhavam como neve recém-caída sob os raios da lua.

A Colombina aparece. Os místicos se dispersam. O noivo e a noiva estão prestes a se unir... mas Arlequim, saindo num salto de trás das cortinas, propõe a Pierrô um pequeno divertimento. Por entre os saltos e as cambalhotas deles, Colombina cai e se transforma em uma boneca de papelão. Pierrô senta perto do portal esquerdo do cenário e adormece.

Os três casais de Amantes de Blok no espetáculo de Mackevičius revelam diferentes manifestações do amor de Pierrô e Colombina. No primeiro, o azul, o Pierrô adormecido se vê como um jovem, quase um menino. É um amor-jogo, que envolve dor e felicidade.

O segundo, o vermelho, é uma história de paixão: “cruzando os braços, cruzando as pernas” (nas palavras de outro poeta).<sup>5</sup> Mas há também discrepância de destinos; o fogo irrompe e a mesa impetuosamente se consome.

O terceiro par é o amor habitual. Ele está vestido com um chambre lilás, mas tem uma enorme espada de madeira. Ela está usando um vestido medieval roxo e, obediente, realiza todos os caprichos tolos de seu senhor de mentalidade estreita – apenas ficar em casa, bem ao lado, sem fazer nada que coloque a vida em risco. A lógica banal do culto cavalheiresco à dama é invertida – o casal de certa idade constrói um amor em que prevalece a quietude.

Um carnaval ruidoso os tira do palco. À frente da procissão está Arlequim. Ele conduz os místicos ao “horizonte radiante”, convencido de que conhece o caminho. Arlequim ganha impulso e salta correndo pela janela, rasgando o céu desenhado.

<sup>5</sup> Trecho do poema “Noite de inverno” (1946), de Boris Pasternak (1890–1960), que foi incluído em *Doutor Jivago* (1958). (N. da T.)

Do rasgo formado, surge Colombina e, atrás de sua cabeça, a máscara da Morte.

A luz se apaga. Depois de alguns momentos, vemos Pierrô sozinho, sentado ao lado do véu de sua noiva desaparecida. O duplo sombrio se posta atrás dele. Da flauta saem sons tristes e arrastados.

Em 1907, depois do sucesso da *A vida de um homem*,<sup>6</sup> de Leonid Andréiev, na montagem de Vsevolod Meyerhold, Blok questionou: “O que significa a popularidade de um espetáculo simbolista? Não é assustador?”.

Não creio que o público soviético do fim da década de 1970 tenha sido capaz de apreender todos os sentidos da *Barraquinha de feira* de Giedrius Mackevičius. No entanto, a beleza e a força dessa figuração foram completamente exitosas. O espetáculo percorreu metade da colossal União Soviética e, em cada uma de suas apresentações, a sala ficava atônita e uma verdadeira ovação irrompia no fim.

*Barraquinha de feira*, embora um tanto singular, era um drama. Estava destinado para o palco e a tradução de seus acontecimentos para a linguagem plástica parecia uma tarefa compreensível. Coisa bem diferente é o poema “Os doze”. Para a criação de sua versão teatral, Mackevičius se viu obrigado a escrever um roteiro que absorvesse em si os motivos principais do poema, mas ofereceu ao público, em muitos aspectos, outro tipo de dramaturgia. Devo lembrar que, naquele tempo, “Os doze” era estudado no ensino médio, conforme o programa educacional unificado em todo o país. Foi mais interessante observar a reação dos espectadores no segundo ato de *A nevasca*.

Poucas fotografias foram conservadas das primeiras temporadas de *Os doze*. Não me é possível ilustrar parte importante dos acontecimentos do espetáculo. Será preciso descrevê-los em palavras.

---

<sup>6</sup> *A vida de um homem* (*Jizn tchelovieka*), peça de Leonid Andréiev (1871–1919), foi encenada primeiramente por Vsevolod Meyerhold (1874–1940) em 22 de fevereiro de 1907. Essa montagem não agradou ao autor, mas foi muito apreciada por Blok. No fim do mesmo ano, Konstantin Stanislávski (1863–1938) montou a peça no Teatro de Arte de Moscou. (*N. da T.*)

A ação começa com uma lamentação folclórica do Norte. Sob o canto ritualístico em uma voz feminina, entram no palco um velho tocador de realejo (nele se reconhece facilmente o Pier-rô da *Barraquinha de feira*) e uma menina. Eles são varridos pelo movimento circular de uma multidão de pessoas usando macacões pretos de malha idênticos com ombros salpicados de neve. O turbilhão de corpos pretos move-se sinuosamente e ergue-se no brilho dos braços direcionados verticalmente. As massas da efervescência pré-revolucionária foram representadas através da encarnação plástica daquele vento sombrio que assola Petrogrado no poema.<sup>7</sup>

No fim dos anos setenta, o espetáculo de Mackevičius recebia com frequência uma importante convidada – Maia Plissiétskaia.<sup>8</sup> Ela se preparava para encenar o balé *A gaivota*. Diziam que em um dos primeiros ensaios ela ordenou aos dançarinos: “Delirem!”. Em resposta à perplexidade deles, a bailarina explicou: “Não viram como as pessoas zanzam em delírio ao redor de Giedrius? Então, delirem!”.

O turbilhão de corpos pretos se movia em torvelinho, erguia-se para o alto e se desfazia, e no epicentro sobressaía a figura nítida de uma mulher com uma longa echarpe vermelha envolvendo seu pescoço. Nos primeiros programas, essa personagem recebeu o nome de Colombina. Embora no roteiro e nos ensaios Mackevičius a chamasse de Ideia, ela na verdade se revelou a personificação de Cristo dos versos finais do poema.<sup>9</sup> A ideia de uma revolução social foi identificada pelo autor com o amor universal, em que a humanidade de Deus foi revelada ao mundo.

7 Trecho de *Os doze* (1918): “Noite negra. / Neve branca. / Vento, vento! / Gente vacila na treva. / Vento, vento – / Varrendo toda a terra” (Tradução de Augusto de Campos). (CAM-POS, 2001, p. 61.) (N. da T.)

8 Maia Plissiétskaia (1925–2015) foi a primeira bailarina do Teatro Bolchói de Moscou, de 1948 a 1990. (N. da T.)

9 “Atrás – o cão esfomeado. / À frente – pendão sangrento, / Às avalanches insensível, / Às balas duras invisível, / Em meio às ondas furiosas / Da neve, coroadado de rosas / Brancas, irrompe imprevisto – / À frente – Jesus Cristo” (Tradução de Augusto de Campos). (CAM-POS, 2001, p. 77.) (N. da T.)

A montagem de “Os doze” foi entremeada com motivos do Evangelho. Colombina depara-se com uma procissão religiosa, que surge acompanhada por um hino de Páscoa. Fazendo o sinal da cruz com fervor, os crentes apedrejam Colombina, zombam dela e a crucificam.

Uma patrulha de doze integrantes do Exército Vermelho aparece na praça. Debaixo de vento e nevasca, eles marcham com um passo cadenciado e pesado. Os capotes iam até o calcanhar e os capuzes nas cabeças haviam sido costurados com uma aniagem fina e grosseira que lembra os sacos sob lâmparas na “retaguarda” do general Khlúdob em *A corrida*,<sup>10</sup> de Bulgákov. Lembra ainda as vestes monásticas associadas, na nossa mente, ao “georgiano simpático” (segundo a avaliação de Lênin) que imaginou o partido de bolcheviques como uma nova ordem de cavaleiros.

Os doze patrulheiros tiram Ideia da cruz. Ela os guia.

A “marcha no lugar” pantomímica permite aos atores ampliar o espaço do palco. Praticamente sem se moverem pelo tablado, eles marcham e marcham pelas ruas da cidade onde, em cada lar, “o inimigo arma o seu laço”.<sup>11</sup>

No lugar de um inimigo armado, num cruzamento aparece uma prostituta. Kátia. Os combatentes ficam irritados com ela pelas propostas impertinentes de seus serviços amorosos. Apenas um soldado, Petrushka,<sup>12</sup> não tira os olhos dela por longo tempo.

Kátia fica na calçada coberta de gelo, e a patrulha vai ao posto de guarda para se aquecer. Os combatentes dormem lado a lado, apenas Petrushka não é dominado pelo sono. Fechando o capote militar de modo resolutivo, ele volta para o cruzamento do trabalho de Kátia.

A história de amor entre um soldado do Exército Vermelho e uma prostituta é transformada por Mackevičius em um enre-

---

10 *A corrida (Beg)*, peça escrita por Mikhail Bulgákov (1891–1940) em 1926/1927, que se passa no fim da Guerra Civil russa (1918 – 1921). Assim como *Os dias dos Turbin*, *A corrida* foi criada a partir de *A guarda branca*, primeiro romance do autor. (N. da T.)

11 CAMPOS, 2001, p. 70. (N. da T.)

12 Apelido de Piotr. (N. da T.)

do à parte. Nele estão os modos de uma moça que trabalha na rua, a ternura inesperadamente encontrada sob uma romança brutal de Iákov Prigóji – “Que o túmulo me castigue por te amar...”<sup>13</sup> –, e a fuga grosseira de Petruchka, que de súbito se lembra de seu dever. A necessidade desse enredo se explica pelo episódio seguinte.

Depois de voltar para o posto de guarda, Petruchka esconde o olhar dos camaradas e se acomoda sozinho, na beirada do palco. Traga um cigarro improvisado nervosamente.

No plano de fundo, Colombina torna a aparecer. Com um passo leve e silencioso, ela se aproxima dos patrulheiros adormecidos. Cai de joelhos no meio da corrente de homens. Os soldados, como que num sonho, sentam-se, com um movimento maçante e lento, na pose dos Apóstolos do afresco de Leonardo da Vinci na igreja milanesa de Santa Maria delle Grazie. A Colombina/Ideia, estufando o peito, enche de sangue simbólico dois cálices imaginários e os oferece a uma dupla de soldados ao lado. Os cálices são levados aos seus lábios e depois às mãos e aos lábios dos próximos comungados...

Apenas Petruchka não vê nem sente o caráter sagrado desse momento.

De repente, Kátia, embriagada, irrompe na porta do posto de guarda. Ao ver Colombina, atira-se contra ela com as mãos em punho, como que contra uma inimiga. A patrulha defende sua Ideia, mas Petruchka lança-se ora em direção a uma mulher, ora em direção a outra, incapaz de fazer uma escolha definitiva.

Essa cena, de maneira inesperada, traduziu o conflito tradicional de Racine entre o dever e o sentimento no dilema da escolha entre o amor terreno e o amor espiritual. O dilema personificado, encarnado nos corpos das atrizes, foi vivenciado de modo plenamente sensorial, capturando tanto os participantes da escolha como os espectadores por meio de uma emoção revelada com muita intensidade.

---

<sup>13</sup> A romança composta pelo pianista Iákov Prigóji (1840–1920) se chama “O túmulo” (*Moguila*). (N. da T.)

No ápice da ação, Vanka<sup>14</sup> aparece no posto, um bandido briguento, ou o amante de Kátia, ou seu cafetão. Ao agarrá-la, ele parte a toda em uma troica pela noite de Petrogrado, atrás deles, em um bando desordenado, correm os doze patrulheiros.

Um disparo interrompe a corrida geral. Então Vanka desaparece com seus cavalos impetuosos, e na calçada de estende o corpo de Kátia, atingida pelo tiro.

Acalmados pelo silêncio instaurado na rua, os habitantes da cidade, pequeno-burgueses ainda vivos, dão as caras. O frenesi da perseguição e o amargor surgido da morte estúpida de Kátia, do lamentável tiro perdido, produzem furor. A patrulha do Exército Vermelho naturalmente organiza um massacre.

A praça é coberta de corpos mortos. Entram saqueadores – o tocador de realejo e a menina extorquem ativamente os cadáveres. A chegada de Colombina interrompe o enriquecimento desenfreado deles. Ela contorna a praça devagar, olhando para os mortos com estremecimento, passando por entre os corpos. E começa sua marcha cadenciada rumo ao futuro desconhecido. A patrulha dos doze a alcança.

O episódio final do espetáculo se tornou a cena de uma escolha de Colombina/Ideia.

Várias vezes ela se recusa a ir à frente do destacamento dos assassinos. Mas, toda vez que Colombina muda de direção, o grupo de combatentes vermelhos a segue fazendo deslocamentos em forma de triângulo. Finalmente, eles param de brincar de pega-pega e dirigem, resolutos, sua marcha ao público. Destacando cada passo, a patrulha ruma ao nosso horizonte radiante – nos rostos se imprime a plena confiança de que chegarão lá sozinhos. Ideia recua, olha com horror para os combatentes marchando, toma uma decisão e, erguendo com dignidade o tecido de sua echarpe vermelha sobre a cabeça, posiciona-se diante da fileira...

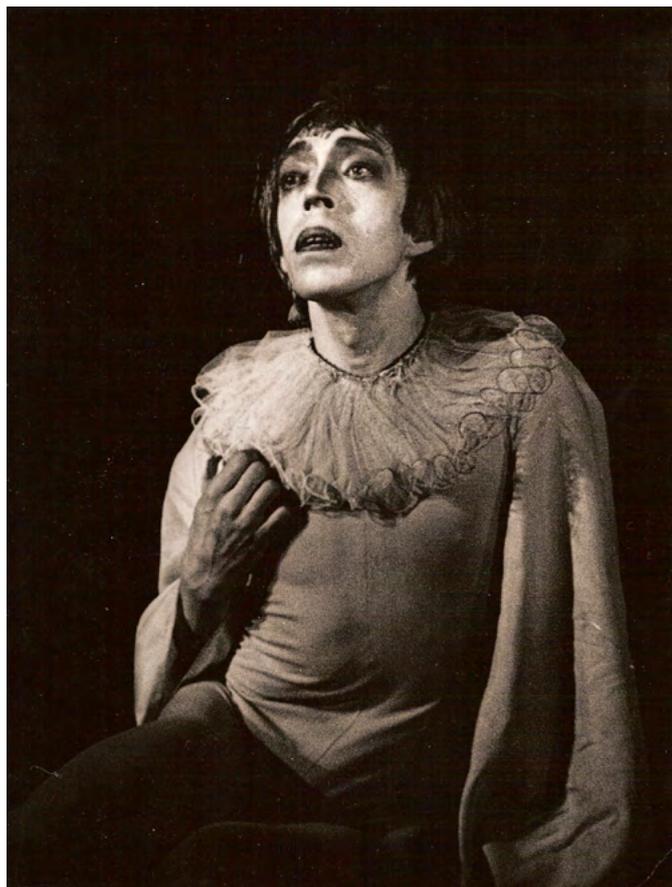
Muitas coisas admiram nesse espetáculo impressionante. O fato de um poema sobre a Revolução ter sido tratado como uma história do Novo Testamento, como uma versão do cris-

---

14 Vanka, apelido de Ivan. (N. da T.)

tianismo. O fato de ter sido produzido na época da censura vigilante, que inexplicavelmente deixou essa *heresia* escandalosa passar ilesa por suas barreiras. Mas a principal revelação de *A nevasca*, ao menos para mim, foi a de que, depois da segunda parte sombria do espetáculo, não fui tomado apenas de *dor*, mas de *alegria*.

## Caderno de imagens

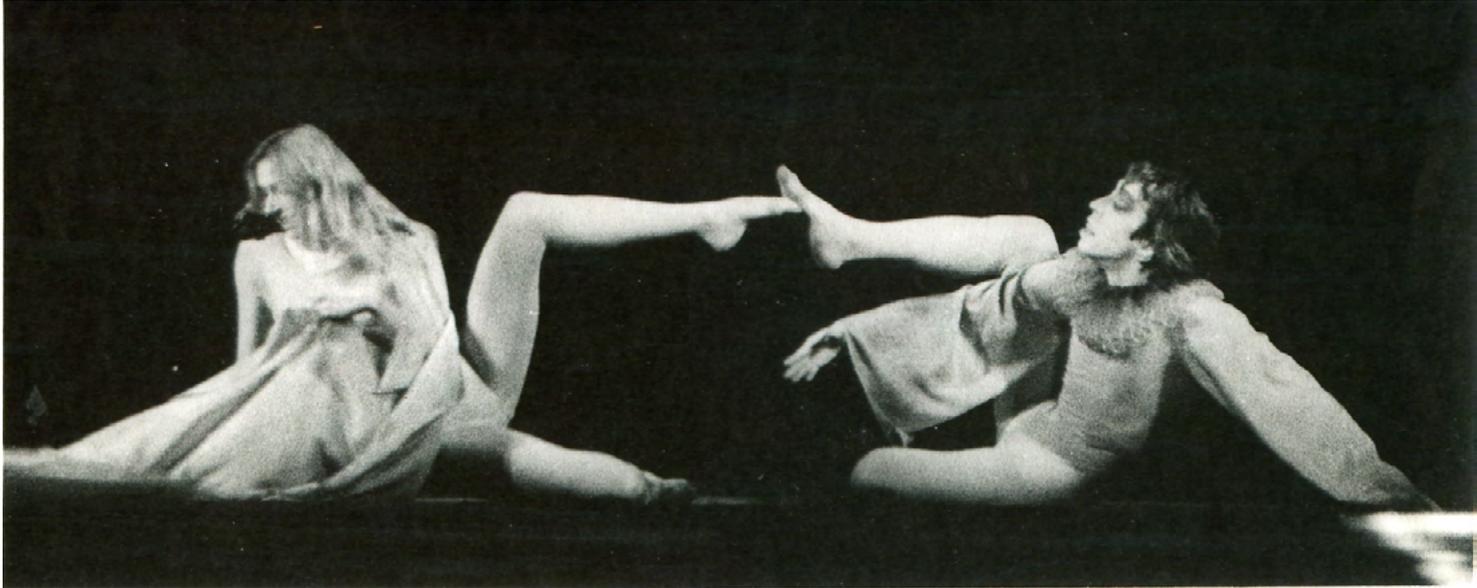


Balagantchik

Revelações do teatro da "verdade ululante"







Os Doze









## Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDER-MANN, Boris (org. e trad.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HORA, Danilo. *Os dramas líricos de Aleksandr Blok: tradução e comentário*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo, 2019.

PICON-VALLIN, Béatrice. *O Balagan na história do teatro do século XX*. In: *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

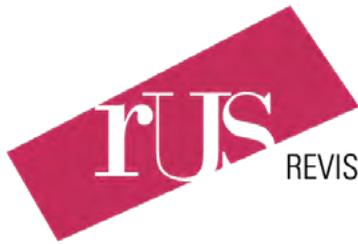
Tradução de Daniela Mountian\*\*

Recebido em: 07/03/2022

Aceito em: 09/04/2022

---

\*\* Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; [dmountian@gmail.com](mailto:dmountian@gmail.com)



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Essa bobagem toda

---

## *All this nonsense*

Autor: Vadim Scherbakov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189194>

SCHERBAKOV, Vadim. Essa bobagem toda. Tradução de  
Denise Regina de Salles. RUS, São Paulo,  
v. 13, n. 21, pp. 40-51, 2022



# Essa bobagem toda<sup>1</sup>

Vadim Scherbakov\*

**Resumo:** Vadim Scherbakov analisa o espetáculo “Mozart ‘Don Juan’. Ensaio geral” concebido e encenado por Dmitry Krymov no Estúdio Piotr Fomenko, em Moscou. Para ele, além da profunda discussão sobre a natureza do teatro, o espectador poderá encontrar nessa peça vários outros temas para reflexão. A leveza de uma improvisação arrojada e o complexo desenho da composição teatral são responsáveis pela sensação da verdadeira liberdade artística que a obra propõe.

**Abstract:** Vadim Scherbakov reviews the play “Mozart ‘Don Juan’. General rehearsal”, conceived and staged by Dmitry Krymov at the Piotr Fomenko Workshop, in Moscow. For him, in addition to the deep discussion about the condition of the theatre, the spectator will be able to find in this play several other themes for reflection. The lightness of a bold improvisation and the complex design of the theatrical composition are responsible for the feeling of true artistic freedom that the work proposes.

**Palavras-chave:** Teatro russo; Vadim Scherbakov; Dmitry Krymov; Crítica literária  
**Keywords:** Russian Theater; Vadim Scherbakov; Dmitry Krymov; Literary criticism

\* Diretor de pesquisa e publicação da herança artística de V.E. Meyerhold no Instituto Estatal de Pesquisa de Arte de Moscou. Faculdade de Estudos Teatrais do Instituto Russo de Arte Teatral A. V. Lunacharsky. Diretor editorial da revista "Questões de Teatro". Seus temas de pesquisa incluem a história da direção teatral e o teatro da Máscara. <http://sias.ru/institute/persons/1274.html>; <https://orcid.org/0000-0001-7475-521X>; [vadscher@gmail.com](mailto:vadscher@gmail.com)

**G**raças a Samuil Iakovlevitch Marchak, nós sabemos de que são feitos os meninos e as meninas, os rapazes e as moças. O espetáculo "Mozart 'Don Juan'. Ensaio geral", concebido e encenado por Dmitry Krymov no Estúdio de Piotr Fomenko, nos explica o que constitui a composição das pessoas do teatro. Segundo a opinião do autor da montagem dessas duas horas de atrações divertidas e, sem dúvida, muito espetaculosas, o homem do teatro é feito de um bocado de felicidade, oferecida como um jogo diante da plateia, diferentes lembranças e uma enorme variedade de dor. A mistura indicada é explosivamente perigosa e, portanto, frutífera.

O espetáculo começa com uma grande confusão. As pessoas sentadas nos melhores lugares nas três primeiras filas são enxotadas impiedosamente, arrastadas para o palco e depois colocadas em cadeiras encostadas na parede da sala do auditório. Suas poltronas são desmontadas. No espaço desentulhado, instalam o local de trabalho do diretor. Encarregados, montadores, aderecistas, numa correria alucinada, levam e trazem mesinhas e cadeiras de vários tipos – como na coroação de um rei.

Então a confusão termina de repente e, de fora do auditório, soa o toque de um telefone celular. A chamada é atendida por uma voz masculina desconhecida (completamente desconhecida pelos espectadores assíduos do teatro!), com entonação lânguida, na qual, além de tudo, transparece o hábito evidente de contar com uma absoluta solidão pública. Não, não a solidão do ator, a quem a vida ensina sobre tablado, mas aquela que nasce de uma intensa concentração do homem em si mesmo.

---

1 Publicado inicialmente em russo em: Щербаков В.А. Журнал «Вопросы театра. *Prosce-nium*». 2021, № 3-4, с. 25-36.

Em meio a conversas vazias sobre achaques e remédios, ele aparece na sala – um ditador autocrático do mundo teatral. Capa larga, terno mal cortado, pasta, peruca de cabelos grisalhos, máscara estática de silicone de um velho, cobrindo o rosto e o pescoço do ator Tsyganov.

O nome do personagem é Evgueni Eduardovitch, assim como o do ator que faz o papel, que, repito, não pode ser reconhecido nem pela voz nem pela aparência. Isso é importante, pois todo o espetáculo – encenado por esse teatro – acaba por ser uma verdadeira demonstração da natureza paradoxal da existência cênica do ator. Mesmo sendo ele mesmo, o ator apresenta ao público um personagem, uma outra pessoa. A proporção da correlação entre o eu e o não eu em diferentes indivíduos, regidos por diferentes princípios de modos de existência, é obviamente variável. No entanto, aquilo que há dois mil e quinhentos anos foi chamado de teatro necessita da presença dessa divisão – ou, mais precisamente, dessa duplicação e desse incremento de algo novo a cada vez. Na peça do diretor Krymov, todos os personagens levam os nomes de seus intérpretes. Estes últimos, com evidente paixão, buscam ampliar ao máximo a distância entre si mesmo e o papel desempenhado.

Enquanto isso, o ensaio começa. Por indicação da artista Maria Tregubova, instalaram no palco um pedaço de parede com uma porta enorme de duas folhas, cujo acesso é dado por dois degraus semicirculares, ladeados por duas esculturas de leão. Tudo branco como a neve. Pela porta, no embalo da música peculiar da primeira ária da ópera de Mozart, sai Leporello. Ele está munido das botas do seu senhor, de uma escova e uma flanela. Por entre as palavras de uma canção que diz que ele está cansado de servir, o ator faz hábeis malabarismos com seus adereços, simulando o limpar das botas. Os objetos voam e voltam às suas mãos ritmicamente – é um número muito bem executado, quase circense.

No final, o Diretor interrompe e pede para repetir. O ator começa de novo. E eis ali o milagre do ensaio – ao serem repetidos, os mesmos truques, as mesmas canções, os mesmos



V. Tsyanov – Diretor. “Mozart.  
‘Don Juan.’ Ensaio geral”. Foto de  
S. Petrov

trejeitos que há pouco pareceram espirituosos e rigorosamente executados, agora mostram-se como ações vazias e mecânicas de um fantoche bem articulado, como que programado para agir!

Enquanto o público faz essa descoberta, Evgueni Eduardovitch sobe ao palco, pega uma arma atrás do portal e volta para a sua mesinha na sala. E depois faz aquilo com que sonha, não raro, qualquer artista que dirige o processo de criação de uma obra teatral – atira no ator. Estouro do tiro; respinga sangue no focinho branco do indiferente leão; Leporello I cai morto no tablado.

Em seguida haverá outro – um estagiário jovem e inepto, e a doce intérprete de dona Anna, com a confissão de seu sonho de infância de ser atriz... Leões salpicados de sangue, uma pilha de cadáveres no proscênio e a extraordinária confusão do Assistente de Diretor – Taguir Rakhimov, que interpreta estar em choque não pelos seguidos assassinatos, mas por não sa-

ber como levar a coisa adiante, como encontrar atores capazes de satisfazer o grande diretor.

No “Ensaio geral de Don Juan”, o diretor Krymov é generoso nos truques. Em geral ele gosta de inventar truques e satura seus espetáculos com eles e com um evidente excesso.

Gosto dessa paixão. Nos truques de Dmitry Krymov há um abismo de magia e a autêntica poesia teatral dessa arte peculiar.

Gordon Craig deixou esboços de suas memórias sobre a viagem que fez a Moscou em 1935. Naquela época ele teve a chance de assistir ao espetáculo de V. E. Meyerhold “33 desmaios”. As impressões sentidas permitiram que ele – um dos mais profundos teóricos da arte cênica – formulasse um pensamento preciso e importante: o teatro consiste basicamente de *bobagens*. Tentarei decifrar a imagem. Craig tinha em mente um luxuoso ouropele, projetado, com seu falso brilho, para transformar a exibição de acontecimentos cotidianos em uma festa. No teatro nem tudo é o que parece ser, papéis variados são desempenhados não só por atores, mas também por coisas que, em conjunto, criam aquele material da farsa capaz de desnudar os segredos da existência. Máscaras, maquiagem exagerada, figurinos chamativos, discurso grandiloquente, gestos desmedidos e espalhafatosos são capazes de criar, no espaço cênico, a verdade de uma nova realidade.

No início do século XX, nos teatros de diretores sérios – artísticos –, tentaram combater as “bobagens”, vendo nelas a destruição das “correspondências diretas com a vida”. Queriam enxotar da cena, ao máximo, as tintas gritantes do balagan.

Mas não Meyerhold. Ele, na opinião de Craig, enxergou de modo genial nessas cores a característica essencial da arte do teatro, apaixonou-se por elas e criou, em seu teatro, o culto às bobagens. O Mestre colecionava as atrações primordiais e eternas das suas representações públicas, as polia até brilharem e inseria nas partituras de diretor como rubis e pérolas. Elas não o decepcionaram.



K. Korneitchuk: Leporello I.  
"Mozart. 'Don Juan.' Ensaio geral".  
Foto de S. Petrov

Craig escreve: "Tolice, exagero, caricatura, deformação, contrastes inesperados e surpreendentes, *balagan* – eis alguns elementos das Bobagens, admiravelmente diferentes da fidelidade à natureza. [...] Meyerhold [...] aceita, honesta e diretamente, o estado de coisas existente e (com toda a solenidade, própria das circunstâncias trágicas) espreme do Teatro cada uma das gotas de Bobagens existentes nele e lança na arena, cercada por aqueles que são chamados de espectadores sérios – os amantes da Bobagem".

A primeira parte do espetáculo de Krymov – a história do poder – passa suavemente para a parte seguinte: a revolta das tintas.

Evgueni Eduardovitch monta o seu último espetáculo. Isso fica claro à medida que se desenvolve o enredo, no qual o cansado sedutor da alma dos atores começa, cada vez mais visivelmente, a ocupar o lugar de Don Juan. O diretor tem vontade de lembrar a sua primeira montagem da ópera de Mozart. Ele

precisa daqueles intérpretes com quem há muito tempo atrás construiu a história de sua glória com tanta alegria e paixão. Eles não atuam mais, porém, encontram-se por acaso no teatro. Um aposentado, uma emigrante grisalha e um controlador de palco giratório. A tarefa deles é sacudir o passado.

Entretanto, os velhos não pretendem sacudir nada. Estão cansados de depender da vontade do diretor e não querem ser as cores usadas por um tirano que se vê como criador. Por muito tempo, aliás, submetido por seus próprios clichês, e não por ideias.

“Mas ser tintas é ruim?” Evgueni Eduardovitch fica surpreso. E não se convence com as explicações dadas. Basta imaginar a si próprio como substâncias densas de cor espremidas na paleta para ver o quanto de beleza e mistério elas contem.



Kesselman – Donna Anna. “Mozart. ‘Don Juan.’ Ensaio geral”. Foto de S. Petrov



"Mozart. 'Don Juan.' Ensaio geral".  
Cena do espetáculo. Foto de S.  
Petrov

Essa visão será revelada no espetáculo por um leque de cenas muito vivas. São elas que me obrigam a explicar – antes de tudo a mim mesmo – a contradição fundamental do teatro do século do diretor.

O conflito surgido no período "heroico" do diretor entre a liberdade da criação do ator e as tarefas para construir a integridade da partitura do espetáculo deu origem a muitas formas de solução. Da ideia de Nemirovitch-Dantchenko sobre a necessidade de o diretor se dissolver no ator até

a máxima de Meyerhold escrita por um desconhecido do seu estúdio: "Liberdade na submissão". (A propósito, Meyerhold deliberadamente deixava em suas composições espaço para a improvisação do ator e lamentava quando a tímida iniciativa do intérprete expunha esses "fios brancos" da direção). Mas a impossibilidade (incapacidade?) de lidar com a liberdade de ação do ator levou Gordon Craig a sonhar com a "super-marionete", inteiramente obediente ao criador do espetáculo.

Entretanto, ser essa marionete, se transformar em tinta está entre as tarefas absolutamente artísticas. Dmitry Krymov, eu me lembro, disse em uma de suas aulas magnas que somente o ator pode levar o inesperado à intenção do diretor. Esse mesmo inesperado que torna viva a expressão autoral.

O trecho seguinte do "Ensaio Geral" mostra em que, na verdade, se baseia o poder de Evgueni Eduardovitch. Aqui estamos falando de arte.

O diretor sobe no tablado e, por muito tempo, fica conversando com Aleksandr Mikhailovitch – ex-cantor e ator, atualmente um aposentado sobrecarregado de doenças (extraordinário o desempenho de Morozov nesse papel!). O público não



T. Rakhimov – Assistente do diretor; E. Tsyganov – Diretor.  
"Mozart. 'Don Juan.' Ensaio geral".  
Foto de S. Petrov

escuta o que eles dizem, e fica intrigado. E depois do silêncio repleto de explicações misteriosas, começa uma dança. Aleksandr Mikhailovitch esquece a dor nas pernas e dança um tango com leveza e elegância. Parece que podemos acompanhar eternamente as evoluções dessa paixão contida, com as quais o ridículo homenzinho de óculos desenha o quadro da cena. Evgueni Eduardovitch se entrega à dança. Com seus giros, os parceiros executam aquele romance fugaz que acontece entre diretor e ator durante os ensaios, quando um se revela ao outro.

Nessa parte os atores dramáticos cantam árias de ópera. Deus, como cantam bem! O coração fica apertado, vai ao chão, desprende-se do diafragma e levanta voo até o céu – ou seja, a dramaturgia vocal da grande música faz com ele exa-

tamente aquilo que os diretores de espetáculos operísticos contemporâneos buscam ao tentarem nocautear continhos absurdos de libretos antigos com o pesado porrete do enredo contemporâneo.

Para designar o que, na tradição russa, chamavam de teatralidade, Craig, nas notas anteriormente citadas, usa a palavra *Bosh* – absurdo, besteira, bobagem. Nos anos de 1970, o inglês americano proporia um montão de sinônimos, entre os quais se encontraria também a expressão *all that jazz*. O diretor Joe Gideon, herói do filme de Bob Fosse com esse mesmo título, diante da face da morte, lembra os acontecimentos de sua vida, encontrando correspondências entre eles e a sua própria obra.

Mecanismo semelhante de transformação da vida em arte é usado também no espetáculo de Krymov. Em geral, ele é um lírico ideal – sempre compartilha todas as experiências de vida com o espectador. Por isso, a parte do “Ensaio geral” dedicada à arte, inclui uma grande dose de lembranças.

Como se viajasse no tempo, Evgueni Eduardovitch caminha por um palco repleto de objetos do cotidiano soviético modesto (geladeira, mesinha de cozinha, cadeirinha de criança, máquina de lavar “semiautomática” que pula pelo cômodo na etapa de centrifugação). E relembra: o velório de um professor, a coleção de pedrinhas em Koktebel (em minha casa também há *souvenir* desse tipo), as chaminés misteriosas das metalúrgicas (a sua maquete “em funcionamento” visível ao espectador), um colega de classe buriata que, ao interpretar Shakeaspeare na língua buriata, impressionou o Diretor com um rugido titânico já na primeira cena (e essa impressão ficou gravada para sempre na tradição shakespeariana universal “dourada” de Evgueni Eduardovitch).

Importante para os últimos espetáculos de Krymov é a pergunta: em que medida o herói lírico coincide com o autor? Obviamente, a biografia de Evgueni Eduardovitch se construiu, em grande parte, da experiência pessoal de Dmitry Anatolevitch. E, de todo modo, não é o caso de se falar sobre uma coincidência completa de personalidades – o personagem criado



"Mozart. 'Don Juan.' Ensaio geral".  
Cena do espetáculo. Foto de S.  
Petrov

por Krymov e por Tsyganov está tão próximo deles quanto Púchkin do narrador de *Evgueni Oneguín*.

A última parte do espetáculo eu chamaria de "queda na eternidade".

O diretor se prepara para o ensaio do jantar final de Don Juan, para o qual é convidado o Comandante de pedra. No meio do palco é colocada uma mesa comprida. Toda a trupe de mulheres e homens está sentada à mesa. Misturando a sua vida à história do personagem, Evgueni Eduardovitch sobe na mesa, canta "Com o que sonhas, cruzador Aurora, na hora em que o sol nasce sobre o Nevá", diz palavras variadas sobre a morte, derrama para si e para os outros um falso sangue e, finalmente, cai no inferno. No lugar da queda surge e arde longamente a chama teatral – na melhor tradição das encenações operísticas do passado.

A dor profunda dos participantes do ensaio reunidos no local da morte do Diretor é subitamente interrompida pela conhecida melodia do toque do celular. O som vem das profundezas, depois se movimenta para fora da cena, de onde surge também Evgueni Eduardovitch.

Outro desenlace? A máfia imortal dos diretores?

Nada disso.

Evgueni Eduardovitch senta-se com as pernas pendentes na fenda aberta no palco. Ali perto, num grupo apertado – como se posassem para uma foto – estão os integrantes da trupe. Cantam em coro “Adeus, alegria, vida minha”. Nas mãos do Diretor brilha a tela do *smartphone*. Essa caixinha mágica, que guarda a impressão digital do ser humano contemporâneo, passa de mão em mão e lentamente através do espelho do palco voa para o céu do teatro.

E Evgueni Eduardovitch permanece com os seus atores.

Assim permanecem conosco aqueles que marcam a nossa alma. Assim vivem em cada impressão da verdadeira arte.

O final triste de forma alguma dissipa o gosto alegre do espetáculo. Por meio de certa leveza da improvisação arrojada com a qual os atores sobrevivem no complexo desenho dessa composição teatral de Dmitry Krymov, ele deixa a sensação da verdadeira liberdade artística.

Provavelmente o espectador, menos focado nas reflexões sobre a natureza do teatro do que o autor destas linhas, encontrará no trabalho de Krymov e de toda a trupe do “Ensaio geral” outros motivos de reflexão. No entanto, não há dúvidas de que eles existem.

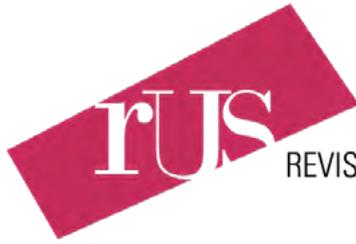
Tradução de Denise Regina de Sales\*\*

Recebido em: 09/03/2022

Aceito em: 04/04/2022

---

\*\* Professora de Língua e Literatura Russas - Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. <https://orcid.org/0000-0001-5095-6340>; [denise.sales@ufrgs.br](mailto:denise.sales@ufrgs.br)



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**О вопросах театральности в  
автобиографической поэтике  
Вл. Набокова**

---

***On the questions of theatricality  
in the autobiographical poetics of  
Vl. Nabokov***

Autor: Svetlana Garziano

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194909>

GARZIANO, Svetlana. О вопросах театральности в  
автобиографической поэтике Вл. Набокова.  
RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 53-64, 2022



# О вопросах театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова

Svetlana Garziano\*

**Аннотация:** По сравнению с обширным прозаическим и менее известным поэтическими наследиями драматургическое искусство Вл. Набокова является малоизученной и малоизвестной областью набокковского творчества. С 1923 по 1962 годы Набоковым было написано девять драматических произведений: «Странники» [1923] (неоконченная пьеса), «Агасфер», [1923] (неоконченная пьеса), «Смерть» [1923], «Дедушка» [1923], «Трагедия господина Морна» [1924], «Полюс» [1924], «Человек из СССР» [1926-1927], «Событие» [1938], «Изобретение вальса» [1938], продолжение пушкинской «Русалки» [1942] и киносценарий «Лолиты» [1962]. В данной статье анализируются принципы театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова на примере его автобиографии «Другие берега» [1954].

**Abstract:** Compared with the extensive prose and lesser known poetic heritage, the dramatic art of Vl. Nabokov is a little-studied and little-known area of his creativity. From 1923 to 1962, Nabokov wrote nine dramatic works: "Wanderers" [1923] (unfinished play), "Agasfer" [1923] (unfinished play), "Death" [1923], "Grandfather" [1923], "The Tragedy of Mister Morne" [1924], "Pole" [1924], "A Man from the USSR" [1926-1927], "The Event" [1938], "The Invention of the Waltz" [1938], a continuation of Pushkin's "Mermaid" [1942] and screenplay for "Lolita" [1962]. This article analyzes the principles of theatricality in the autobiographical poetics of Vl. Nabokov on the example of his autobiography "Speak, Memory".

**Ключевые слова:** В.В. Набоков; Театр; Автобиографическая поэтика; Театральность; «Другие берега»

**Keywords:** Vladimir Nabokov; Theatre; Autobiographical poetics; Theatricality; "Speak, Memory"

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

**А**втобиографическая проза Владимира Набокова менее известна читателю, чем его художественная проза: она мало изучена исследователями и используется, в основном, как некое справочное произведение для иллюстрации жизни писателя на им же описанных примерах его жизни. Словом, ярко выраженный биографический характер текста несколько вуалирует подлинную художественную ценность набоковской автобиографии. Однако, вопрос об автобиографическом жанре в русском творчестве Вл. Набокова представляет, как нам кажется, особый интерес для литературоведческого исследования с точки зрения переплетения его поэтического и биографического пути. Его автобиографические произведения, являющиеся своеобразной точкой пересечения линий его творчества и личной жизни, опираются на европейские традиции, на билингвизм и многоязычие, на синтез искусств и художественные тенденции, унаследованные от русской литературы XIX-го и Серебряного века.

Немногочисленные прообразы автобиографического проекта можно найти у Набокова в написанном по-русски рассказе «Пасхальный дождь» [1925], в котором писатель предлагает читателю довольно патетическое описание среды французских гувернанток.<sup>1</sup> Согласно Б. Бойду, основному биографу автора, автобиографический проект приобретает более конкретную форму в 1933-1934 годах, когда Набоков намеревался написать очерк о своем французском образовании, с произведениями из Розовой библиотеки, его гувернанткой и ее чтением книг

<sup>1</sup> TROUBETZKOY, Laure. « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* ». *Revue des études slaves*, t. LXXII, fasc. 3-4, Paris, 2000, p. 486.

по-французски.<sup>2</sup> Рассказом «Мадемуазель О», опубликованным на французском языке в журнале *Mesures* в 1936 году, в котором переплетаются детские воспоминания и художественный вымысел, писатель закладывает краеугольный камень своей автобиографии, поскольку этот текст, по словам Джона Берта Фостера, затрагивает три основных вопроса: художественное выражение памяти, интертекстуальные связи с модернизмом и постмодернизмом (Пруст, Бергсон), переход от художественных произведений, основанных на процессах воспоминания, к автобиографическому письму.<sup>3</sup> В период с 1947 по 1949 годы Набоковым были написаны и опубликованы в журналах *New Yorker*, *Atlantic* и *Partisan* автобиографические эссе, ставшие главами его автобиографической книги. В 1951 году издательство *Harper and Brothers* опубликовало «Убедительное доказательство». Книга была издана в Великобритании в том же году и переиздана в США в 1960 году под названием «Говори, память!». Набоков работает над русским переводом своей автобиографии под названием «Другие берега», существенно видоизменяя ее. Книга издается в нью-йоркском эмигрантском издательстве им. Чехова в 1954 году, к столетию выхода в свет трилогии Л.Н. Толстого «Детство» [1852], «Отрочество» [1854], «Юность» [1857], что определяет ее в рамках мемуаристико-классической традиции русской литературы. Окончательная версия автобиографии, в свою очередь дополненная и измененная, появилась на английском языке в издательстве *Putnam's Publishing* в январе 1967 года под названием «Говори, память: пересмотренная автобиография». Морис Кутюрье точно объясняет причины всех этих дополнений и преобразований «необходимостью исправить, дополнить автобиографический текст, чтобы он как можно точнее отображал прошлое, это детство, которое невозможно полностью

---

2 BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*. Paris : Gallimard, 1992, p. 450.

3 FOSTER, John Burt. « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Made-moiselle O » (1936-1967) ». In *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: University Press of Princeton, 1993, p. 111.

воспроизвести».<sup>4</sup>

В данной статье нами проанализируются некоторые принципы театральности в автобиографической поэтике Вл. Набокова на примере его автобиографии «Другие берега». Отметим, что по сравнению с обширным прозаическим и менее известным поэтическими наследиями драматургическое искусство Вл. Набокова является своим родом *ultima thule*, малоизученной и малоизвестной областью набоковского творчества,<sup>5</sup>

, к которой, как нам кажется, было бы небезынтересно вернуться в рамках нашей работы по автобиографической поэтике в русской литературе.

С 1923 по 1962 годы Набоковым было написано девять драматических произведений: «Странники» [1923] (неоконченная пьеса), «Агасфер», [1923] (неоконченная пьеса), «Смерть» [1923], «Дедушка» [1923], «Трагедия господина Морна» [1924], «Полюс» [1924], «Человек из СССР» [1926-1927], «Событие» [1938], «Изобретение вальса» [1938], продолжение пушкинской «Русалки» [1942] и киносценарий «Лолиты» [1962]. Рассказ «Королек» [1933], романы «Приглашение на казнь», «Под знаком незаконнорожденных» и «Лолита» включают в себя явные элементы театрального построения. В лекциях по русской литературе Набоков в подробностях изучает чеховскую «Чайку».<sup>6</sup>

В другой из своих лекций – «Ремесло драматурга» – Вл. Набоков излагает принцип существенного дуализма сценической пьесы, принцип (со)отношения между актером и зрителем: актер не воспринимает зрителя, но может воздействовать на последнего, зритель же воспринимает актера, но не может воздействовать на него. Писатель применяет также данный принцип к отноше-

4 COUTURIER, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. Paris : Seuil, 1993, p. 362.

5 БАБИКОВ, А.А. «Изобретение театра». В: НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 5-8.

6 NABOKOV, V. *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoi, Tchekhov, Gorki*. Paris : Fayard, 1985, p. 379-396.

ниям между субъектом и окружающими его объектами:

Мне представляется приемлемой одна-единственная сценическая условность, которую я описал бы следующим образом: люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть и слышать вас. Эта условность является в то же время уникальной особенностью драматического искусства, ведь ни при каких обстоятельствах человеческой жизни даже самый потаенный из подсматривающих или подслушивающих не может уберечься от возможности разоблачения теми, за кем он следит, — не какими-то конкретными людьми, но миром в целом. Близкую аналогию дают нам отношения между индивидуумом и внешним миром.<sup>7</sup>

Заметим, кстати сказать, что этот принцип может быть распространен на любое произведение искусства: писатель/творец не может определить своего будущего читателя/созерцателя,<sup>8</sup> но может воздействовать на него посредством своего произведения; читатель определяет свой выбор произведений, он свободен в выборе объекта чтения, но он не может влиять на рассматриваемое, уже созданное произведение искусства. Но уместно также, как нам кажется, применить эту формулу и к отношениям между писателем и его собственным прошлым, которое он может «созерцать», «видеть», но над которым он уже не властен, как это описывается в конце первой секции 5-ой главы «Других берегов» на примере снежной россыпи детских воспоминаний, к которой не может прикоснуться писательская рука: «Однако двойник медлит. Всё тихо, всё околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня

---

7 НАБОКОВ, В.В. «Ремесло драматурга». В: *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 494. NABOKOV, V. «L'art dramatique». In: *L'homme de l'URSS et autres pièces*. Paris: Fayard, 1987, p. 295-296. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

8 НАБОКОВ, В.В. «Неродившемуся читателю». В.: *Русский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001, с. 599.

промеж пальцев».<sup>9</sup> Набоков продолжает автобиографический текст в явном русле театральности: «В гостиную wpłyвает керосиновая лампа на белом лепном пьедестале. Она приближается – и вот, опустилась. Рука Мнемозины, теперь в нитяной перчатке буфетчика Алексея, ставит ее, в совершенстве заправленную, с огнем как ирис, посредине круглого стола».<sup>10</sup> Театрально начинается и сама 5-ая глава «Других берегов»: «В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина».<sup>11</sup>

Как мы можем заметить, некоторые неброские в глаза детали и стилистические приемы, используемые в «Других берегах», указывают на то, что автобиографический текст задуман в соответствии с модальностями построения драматургических пьес. Литературное описание воспоминаний прошлого – в некоторых конкретных случаях набоковской автобиографии – является в прямом смысле драматургическим актом. Об этом свидетельствуют определенные стилистические маркеры, разбросанные по всему повествованию автобиографии. Напомним, что традиционно театр представляет собой метафору художественного представления. Как возможно констатировать, в первой главе «Других берегов» исчезновение жизненных декораций детства автора запрограммированы самой судьбой:

И вот еще соображение: сдается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось.<sup>12</sup>

Отметим попутно, что набоковский текст являет собой прежде всего автобиографию юного читателя, одаренно-

<sup>9</sup> НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*. Ann Arbor: Ardis, 1978, с. 88.

<sup>10</sup> Там же, с. 89.

<sup>11</sup> Там же, с. 85.

<sup>12</sup> Там же, с. 15.

го ребенка, который, как и многие русские дети конца 19-го и начала 20-го веков, обладает исключительными способностями к впитыванию знаний, восприятию мира в самых мельчайших его нюансах и его своеобразно-новому истолкованию в своих произведениях искусства, как мы это можем констатировать на примере различных автобиографических приемов, находящихся в автобиографических текстах О. Мандельштама («Шум времени»), Б. Пастернака («Охранная грамота»), в автобиографической прозе М. Цветаевой и других знаменательных авторов начала века.

Театральность 5-ой секции пятой главы «Других берегов» выражается в том, что судьба появляется в образе неброского персонажа. Данный отрывок начинается также с замечания о том, что безмолвный бутафор незаметно изменяет обстановку и время года на сцене автобиографии:

Декорация между тем переменялась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи – всё цело, всё прелестно, молоко выпито, половина четвертого. Mademoiselle читает нам вслух на веранде, где циновки и плетеные кресла пахнут из-за жары вафлями и ванилью.<sup>13</sup>

Цитируемый отрывок описывает «смену декораций», оживляя скрытую театральную метафору. Образы прошлого молчаливо проявляются в памяти автора. Образ тишины характеризует у Набокова мир потусторонний, мир художественной вечности. К тому же, молчание – основной из структурирующих элементов «Других берегов»: прошлое и время, процессы написания и чтения, воспоминаний в автобиографии проходят в абсолютной тишине. Память восстанавливает безмолвные пейзажи, блеклые краски. Показывая абсолютную недоступность прошлого как такового, молчание «сцен» памяти доказывает, что прошлое, собственно, является невоспри-

---

<sup>13</sup> Там же, с. 95.

нимаемым: автобиограф его не видит и не чувствует, не осязает и не слышит; он может только его вообразить, восстановить в ментальном пространстве и в рефлексивном времени. Однако это окончательно исчезнувшее, как бы незаметное прошлое оставляет следы и в настоящем, т. е. в сознании говорящего и засвидетельствовано дискурсом памяти и, в частности, автобиографическим дискурсом.

В начале одиннадцатой главы автобиограф отмечает, что смена политического режима, так или иначе направленная судьбой, должна была убрать декорации его детства и юности. Театральный эффект усиливает эпитет «закулисный». Этот отрывок свидетельствует о видении того, что весь мир, весь ход истории – это «театр», «режиссером» которого является сама судьба:

Кругом, как ни в чем не бывало, сияло и зыбилось вырское лето. Второй год тянулась далекая война. Двумя годами позже, пресловутой перемене в государственном строе предстояло убрать знакомую, кроткую усадебную обстановку, – и уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока.<sup>14</sup>

Данный отрывок нам показывает, что театр рассматривался многими авторами начала 20-го века, утвержденными и начинающими, знаменательными и малозначительными (но пишущими уже после описываемых ими событий) как определенная интерпретационная модель исторической «реальности», что возможно также, например, констатировать в общей направленности эмигрантской мемуаристики. В лекции «Трагедия трагедии» Набоков пишет: «идея справедливого рока, которую мы, к несчастью, унаследовали от древних, до сих пор держит драму в подобии концентрационного лагеря».<sup>15</sup>

Приведем другие примеры из «Других берегов». Описывая слуг, автобиограф отмечает, что эти второстепенные персонажи представляли под маской верных слуг.

<sup>14</sup> Там же, с. 197.

<sup>15</sup> НАБОКОВ, В.В. «Трагедия трагедии». В: Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 506.

Заметим также, что прилагательное «загримированные» усиливает театральную иллюзию автобиографического повествования: «По словам пронирыливых старых родственниц, заправилами был повар, Николай Андрейч, да старый садовник, Егор, — оба необыкновенно положительными на вид люди, в очках, с седеющими висками — словом, прекрасно загримированные под преданных слуг».<sup>16</sup>

В «Других берегах» Набоков также входит в скрытую полемику с идеями, высказанными Н. Н. Евреиновым в книге «Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)» [1924], в которой автор приводит многочисленные примеры мимикрии, существующие в мире флоры и фауны, и объясняет это явление как частный случай инстинкта театральности, связывая его с дарвинской теорией борьбы за существование. В своей автобиографии Вл. Набоков пытается опровергнуть данное воззрение:

Таких бытовых актеров среди бабочек немало. [...] Мне впоследствии привелось высказать, что «естественный подбор» в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе — формы, окраски и поведения (т. е. костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага — птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком я уже находил в природе то сложное и бесполезное, которое я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве.<sup>17</sup>

Как мы можем констатировать, для Набокова театральность в природе выполняет чисто художественную и

---

<sup>16</sup> НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*, с. 38.

<sup>17</sup> Там же, с. 116-117.

эстетическую функцию. Отметим также, что в «Даре» главный герой Годунов-Чердынцев, как и автобиограф в «Других берегах», занимает открыто антидарвинистскую позицию.

В постскриптуме к русскому изданию «Лолиты» Набоков разделяет свою личность на три составляющие: личности писателя, переводчика и читателя. Создавая персонажей-читателей по своему образу, писатель их порождает как послушных марионеток, которыми он манипулирует и которые предстают в повествовании в виде его двойников, пассивно подчиняющихся высшим приказам своего создателя:

Как писатель, я слишком привык к тому, что вот уже скоро полвека чернеет слепое пятно на востоке моего сознания – какие уж тут советские издания «Лолиты»! Как переводчик я не тщеславен, равнодушен к поправкам знатоков и лишь тем горжусь, что железной рукой сдерживал демонов, подбивавших на пропуски и дополнения. Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана.<sup>18</sup>

Принцип «театральной иллюзии» лежит в основе набоковской поэтики и, отчасти, оправдывает ее различные модуляции (авторские отступления и кривляния, безусловная авторитарность писательской позы): конечно же, можно привести, среди прочих примеров, пассажи о З. Фрейде в «Других берегах». Представление о жизни как о театральной пьесе является основополагающим у Вл. Набокова (вспомним, хотя бы, о театральной распадае декораций в конце «Приглашения на казнь»). Театральные или кинематографические метафоры («Камера обскура») – это, впрочем, особый способ введения нарративного

<sup>18</sup> НАБОКОВ, В.В. «Постскриптум к русскому изданию». В: *Лолита. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003, с. 389-390.

описания. Но, помимо данного технического аспекта в заимствованиях из области театра и кинематографа, эти формы искусства также воплощают существенную «зрелищность» художественного изображения, означающую смещение, осуществляемое произведением искусства по отношению к «действительности» (жизни, историческим событиям, истории). Театрализация автобиографического текста превращает, таким образом, историю прошлого в зрелище, в сцены и картины прошлого, фиксируемые в настоящем акте написания.

Театр как таковой показывает цельное и связанное видение мира. Эта театральная концепция произведения, безусловно, уходит своими корнями в эстетическую риторiku Серебряного века: человек окружен зрительскими тенями, живой игрой, и за ним наблюдают зрители, невидимые во мраке потустороннего бытия (эта тема развивается, впрочем, Б. Пастернаком в стихотворении «Гамлет» [1957] и А. Ахматовой – в первой части «Поэмы без героя»). На этот феномен указывает и сам Вл. Набоков в «Ремесле драматурга»: столкнувшись с прошлым, человек находится в положении зрителя по отношению к сцене: он видит, но не может воздействовать на «спектакль», который дается для него его автобиографическим «я» прошлого.

## Библиографические ссылки

БАБИКОВ, А.А. «Изобретение театра». В: НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008, с. 5-42.

НАБОКОВ, В.В. *Другие берега*. Ann Arbor: Ardis, 1978.

НАБОКОВ, В.В. *Лолита*. В: *Американский период. Собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003.

НАБОКОВ, В.В. «Неродившемуся читателю». В.: *Русский*

период. *Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2.* Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001, с. 599.

НАБОКОВ, В.В. *Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме.* Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2008.

BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes.* Paris : Gallimard, 1992.

COUTURIER, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur.* Paris : Seuil, 1993.

FOSTER, John Burt. « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Mademoiselle O » (1936-1967) ». In *Nabokov's Art of Memory and European Modernism.* Princeton: University Press of Princeton, 1993.

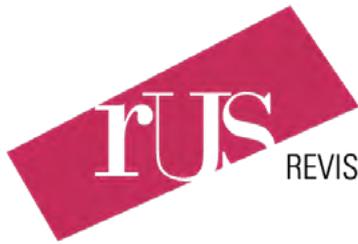
NABOKOV, V. *L'homme de l'URSS et autres pièces.* Paris : Fayard, 1987. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

NABOKOV, V. *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki.* Paris : Fayard, 1985.

TROUBETZKOY, Laure. « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* ». *Revue des études slaves*, t. LXXII, fasc. 3-4, Paris, 2000, p. 485-493.

Recebido em: 23/02/2022

Aceito em: 28/03/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

## **Meyerhold e o Performa Teatro - um projeto estético para a contemporaneidade**

---

### ***Meyerhold and the Performa Teatro: an aesthetic project for the contemporaneity***

Autor: Arlete Cavaliere

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195402>

CAVALIERE, Arlete. Meyerhold e o Performa Teatro: um projeto estético para a contemporaneidade. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 66-86, 2022



# Meyerhold e o Performa Teatro - um projeto estético para a contemporaneidade

Arlete Cavaliere\*

**Resumo:** O objetivo deste ensaio é verificar de que modo o grupo Performa Teatro, fundado e dirigido pelo pesquisador, ator e diretor teatral Matteo Bonfitto, constitui um caso emblemático na cena brasileira atual de expansão das virtualidades da estética e da poética cênica meyerholdianas em nossa contemporaneidade.

**Abstract:** The aim of this essay is to verify how the Performa Teatro, founded and directed by the researcher, actor and theater director Matteo Bonfitto, constitutes an emblematic case in the current brazilian scene of expansion of the virtualities of Meyerholdian aesthetics and scenic poetics in our contemporaneity.

**Palavras chaves:** Meyerhold; Teatro russo; Teatro contemporâneo; Performa Teatro  
**Keywords:** Meyerhold; Russian Theater; Contemporary Theater; Performa Teatro

\* Professora titular da área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de vários livros, entre eles *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (Perspectiva, 1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (Humanitas, 2009). <https://orcid.org/0000-0001-67361175>; [cavaliier@usp.br](mailto:cavaliier@usp.br)

**A** pesquisa estética e a criação teatral de Vsévolod Emílievitch Meyerhold (1874-1940), um dos mais expressivos representantes da vanguarda teatral russa, surpreendem pela atualidade de suas propostas cênicas e pelas questões, ainda hoje vigentes, concernentes a uma poética da atuação para o ator.

É inegável que uma das estruturas mais significativas da arte teatral deste século se constitui na ênfase conferida ao corpo como signo expressivo. Este fenômeno contemporâneo se atrela a uma revisão do próprio conceito de comunicação teatral, que já não se limita à narratividade de uma fábula dramática, mas repousa sobre a valorização das metáforas e dos temas que fazem do corpo do ator o agente principal de sua simbolização.

Assim, à superação das estruturas verbais equivale o adensamento da significação da corporeidade, isto é, do corpo elevado à estrutura expressiva, o que, com frequência, permite consagrar um espetáculo lúdico ou auto-expressivo como uma espécie de subversão sistemática do sociológico pelo somático e do mimético pelo performático. A libertação progressiva do corpo de sua servidão ao texto e de suporte somático do logos transforma a corporeidade em signo próprio: a expressividade corporal surge, assim, de uma superação do corpo em relação ao texto e, ao mesmo tempo, de uma relação especial para com ele.

Em vários dos escritos do diretor russo, em breves conferências, artigos e depoimentos,<sup>1</sup> está exaustivamente expressa a ideia seminal de que o teatro, como linguagem artística específica, apresenta como principal elemento distintivo a

---

<sup>1</sup> Cf. em especial a coletânea dos escritos do encenador preparada por A. Fevral'ski: V.E. Meyerhold, *Státi, písmá, retchi, bessedi* (Artigos, cartas, Discursos, Conversas), Moscou, Editora Iskustvo, 1968, vol. I (1891-1917), vol. II (1917-1939).

função do ator e de seu trabalho de atuação como sustentáculo do fenômeno teatral.

É essencial, na perspectiva meyerholdiana, que o trabalho do ator não se oriente como simples réplica da realidade. De fato, o que funda, para Meyerhold, a virtuosidade de um espetáculo é, antes mais nada, a virtuosidade do ator. É por meio dela que todos os elementos que compõem a linguagem cênica (texto, cenografia, música, figurino) podem orquestrar um todo orgânico e vivo para resultarem em uma forma de arte específica.

Em seus escritos de 1912, em particular em *O Teatre (Sobre Teatro)*,<sup>2</sup> em que trata de questões vinculadas às suas montagens simbolistas, já surgem evidentes as suas concepções sobre a função das palavras na arte teatral: “uma espécie de esboço na tela dos movimentos”. Eis aqui a ideia que embasa todo o teatro meyerholdiano, a mirar a não observância da supremacia do texto literário no processo de criação cênico-teatral. Por outro lado, o que lhe parece absolutamente essencial, já na sua fase simbolista, é o dinamismo da linguagem físico-corporal do ator. O texto literário, portanto, jamais deverá comprometer ou submeter a criação do ator. Assim, a significação do espetáculo só poderá ser comunicada de modo efetivo por meio da corporalidade sobre a cena. Este é, em última análise, o fio condutor do eixo dramático, pois é ele que justifica qualquer remodelação ou reformulação do texto escrito, uma vez que cabe ao ator o desenvolvimento da ação dramática e a expressão de seu significado mais profundo.

O postulado central meyerholdiano de que a linguagem teatral deve se afastar dos moldes da cena realista está fundamentado, sobretudo, na reestruturação do espaço cênico, uma vez que a arte do encenador será a de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo, já que a literatura é uma arte temporal. Interessa, assim, a Meyerhold, a harmonia dos meios de expressão teatral por meio de uma rigorosa articulação cênica, desprezando, assim, a acumula-

<sup>2</sup> O conjunto de textos *O Teatre (Sobre Teatro)* está publicado no primeiro dos dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador preparada por A. Fevrálski: V. Meyerhold, *op.cit.*, p.103-237

ção de detalhes ou do excesso arqueológico, que, segundo ele, criam um fundo descritivo sobre o qual o ator funciona como mais um “detalhe” de decoração.

Em um dos artigos que integram *Sobre Teatro*, Meyerhold afirma:

O corpo humano e os acessórios ao seu redor, mesas, cadeiras, camas, armários – tudo isso é tridimensional; é por isso que o teatro, cujo ator constitui a base fundamental, deve se apoiar nas descobertas das artes plásticas. A estátua plástica deve ser fundamental para o ator.<sup>3</sup>

Não por acaso, o construtivismo cênico e a biomecânica não foram apenas uma invenção espetacular de mais um encenador revolucionário das vanguardas russas. Ao fixar a noção de teatralidade, Meyerhold forjava o conceito de autonomia teatral (elemento fundante, aliás, da cena contemporânea), isto é, a constituição de um sistema de signos pertencentes exclusivamente ao teatro. Se a arte teatral se apoia sobre a síntese efetiva e operatória da palavra, da presença humana e do espaço, a teatralidade fundada por Meyerhold leva em conta esses elementos fundamentais para integrá-los em um sistema de signos específico e irredutível a outro.

Não restam dúvidas de que suas concepções teatrais, seus espetáculos e a própria evolução de sua prática teatral tornaram-se referência incontornável nas pesquisas cênicas contemporâneas.

A proposta deste ensaio é surpreender a vigência da estética teatral de Meyerhold no contexto da cena contemporânea no Brasil, destacando, em particular, as conexões possíveis entre alguns dos principais conceitos teatrais meyerholdianos e a poética teatral do grupo Performa Teatro, um dos mais expressivos núcleos de pesquisa e criação artística da cena brasileira contemporânea.

É preciso frisar, de início: se há alguma categoria estética que possa englobar de forma geral a produção artística de Meyerhold e que deu continuidade e consistência conceituais a quase todos os seus trabalhos pré e pós-revolucionários e que,

---

3 V. Meyerhold, *op.cit.*, p.137

de certa forma, serviu de ligação entre o estudo da *commedia dell'arte*, do teatro de feira, da arte popular russa e os desafios da cena contemporânea (inclusive da pesquisa da biomecânica na arte do ator), essa estética prende-se à ideia meyerholdiana do grotesco.

Decorrem desse eixo articulador os três elementos essenciais que conformam a poética teatral meyerholdiana: 1. o grotesco, 2. a corporalidade como signo expressivo e 3. o ritmo musical e plástico que deve presidir o movimento cênico.

Meyerhold assim explicita os seus conceitos:

O grotesco é uma exageração deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível tanto no interior da natureza, quanto em nossa experiência cotidiana, com grande insistência no aspecto sensível, material da forma assim criada (...).

O teatro enquanto combinação extramaterial de fenômenos naturais, temporais, espaciais e numéricos que, de modo constante, contradizem o cotidiano de nossa experiência é, em sua própria essência, um exemplo de grotesco. Nascido do grotesco da mascarada ritual, o teatro será inevitavelmente destruído à menor tentativa de suprimir-lhe o grotesco, pois este é o princípio de sua existência.<sup>4</sup>

E ainda:

Entende-se por grotesco (italiano *grottesco*) um gênero literário, musical e plástico grosseiramente cômico. O grotesco reproduz no essencial um monstruoso bizarro, é a obra de um humor que associa sem razão aparente os mais diferentes conceitos, pois ignorando os detalhes e jogando

---

4 O conceito de grotesco de Meyerhold foi tratado pelo encenador, em particular, na terceira parte de seu livro *O Teatro (Sobre Teatro)*, *op.cit.*, p.207, volume I da edição soviética, conforme indicação bibliográfica referida na nota 1. A definição acima, no entanto, encontra-se no texto *Emploi do Ator* publicado em 1922 (Moscou, GYRM) em colaboração com seus assistentes I.Aksenov e V.Bebutov. Trata-se de uma brochura que integra um programa teórico-prático para a sistematização do trabalho do ator, em que o conceito de grotesco aparece mais uma vez como base de suas reflexões. O termo "emploi" em francês é utilizado também em russo pelo encenador para designar a especialização do ator em um determinado tipo ou personagem. Esse texto é um dos pronunciamentos mais importantes de Meyerhold sobre o método de interpretação baseado nos princípios da biomecânica e sua refutação do método interpretativo de Stanislávski. Cf. a edição francesa V. Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, tomo II, tradução, prefácio e notas de Béatrice Piccon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p.81-91.

apenas com sua própria originalidade, ele se apropria em toda parte somente daquilo que convém à alegria de viver e à sua atitude caprichosa e zombeteira em relação à vida. Eis aqui um modo de abrir ao criador os mais surpreendentes horizontes”.<sup>5</sup>

Mas é preciso perceber também, como pretende o próprio encenador russo, que subjacentes a esta estética teatral, a essa densa polifonia informativa plástico-visual, matizada de contrastes inesperados e desconcertantes e constituída por diversos e variados signos cênicos (estratégia que, aliás, conforma muitos dos espetáculos contemporâneos), sobressaem também o ridículo e o sinistro de uma realidade e de um universo tragicômicos, que se tornaram alheados e que são a marca do nosso tempo: farsa e tragédia se misturam e o componente grotesco e “estranhante” da cena faz nascer a perplexidade do espectador diante dessa arbitrariedade que o discurso cênico provoca.

E Meyerhold elucida:

Por estilização entendo não a reprodução exata do estilo desta ou daquele acontecimento, como fazem os fotógrafos com suas fotos. O conceito de estilização está, em minha opinião, indissolavelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. “Estilizar” uma época ou um fato significa exprimir, por meio de todos os meios de expressão, a síntese interior de uma época ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte<sup>6</sup>.

Não se deve esquecer que o ator, neste tipo de teatro espetacular, visual e corporal, deve possuir um sentido rítmico-musical desenvolvido para transformar o seu corpo e a sua fisicalidade em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator e do homem sobre o palco em objeto de arte significa fazer do corpo humano, como bem propugnara Meyerhold nas décadas de 1910 e 1920, por meio de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia com o ritmo musical e plástico do movimento cênico. O ator deve assim harmonizar os seus

---

5 V. Meyerhol, *O Teatre*, op.cit., p.224.

6 V, Meyerhold, op.cit,p.109

movimentos com alegria pela elocução musical e pela leveza e plasticidade do corpo. Esses movimentos impõem a este tipo de ator um virtuosismo do acrobata e do dançarino.

Observa-se em diversos espetáculos meyerholdianos dos inícios dos anos de 1920<sup>7</sup> um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes e piruetas que pretendiam substituir o ator da intuição, do *pereživánie* (da vivência interior) por um ator-ginasta, cujo ritmo dos movimentos pudesse realçar a eloquência muda do corpo.

Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabarará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa “excitabilidade” que constitui a essência se seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses “pontos de excitabilidade” e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento.<sup>8</sup>

Ou ainda:

Todos os meios do teatro devem estar a serviço do ator. Ele deve reinar absoluto sobre o público, uma vez que no palco é a arte do comediante que ocupa um dos primeiros lugares.<sup>9</sup>

Vê-se, também, que no sistema meyerholdiano a palavra cênica obriga o ator a ser como um músico, pois o trabalho com as pausas o leva a calcular o tempo, não só como músico, mas também como poeta.

Se o ator não percebe a diferença entre metro e ritmo, ele também não sabe a diferença que há entre *legato* e *stacatto*.

---

7 Lembre-se, em especial, das montagens de Meyerhold: *Le cocu magnifique*, de Crommelynck, 1922, *Smierť Tariélkina* (A morte de Tariélkin), de Súkhovo-Kobílin, 1922, ou *Liés* (Floresta), de Ostróvski, 1924.

8 Cf. o texto de V.Meyerhold de 1922, “Aktior buduchtchevo i biomekhanika” (O ator do futuro e a Biomecânica), vol.II (1917-1939), op.cit. pág.489.

9 V. Meyerhold, *O Teatre* (Sobre o teatro) op.cit., p.127.

O que significa um pequeno ou um grande gesto no palco, quais são as leis da coordenação do corpo e dos objetos que se tem nas mãos? O corpo e os objetos cênicos, o corpo e o figurino, etc.<sup>10</sup>

No teatro de Meyerhold, o elemento musical comparece como uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa. De todo modo, a base sólida sobre a qual o ator apoia seu trabalho e a partir da qual faz “nascer o sentimento” é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta teatral parte, fundamentalmente, de uma premissa física.<sup>11</sup>

Se me perguntassem em que reside a dificuldade da arte do encenador, eu responderia: “ele precisa abraçar o mundo com as mãos”. O que é mesmo difícil na arte do encenador é que ele deve ser, antes de mais nada, um músico; cabe a ele um dos domínios mais difíceis da arte musical: a construção de movimentos cênicos segundo o método do contraponto. É isso que é extremamente difícil (...) Se o encenador não for músico, não poderá jamais construir um espetáculo autêntico, pois este (não falo aqui da ópera, nem do drama musical, nem da comédia musical, falo do teatro dramático, em que todo o espetáculo se desenrola sem qualquer acompanhamento musical) só pode ser construído por um encenador-músico.<sup>12</sup>

---

10 Cf. a conferência apresentada por Meyerhold em 1927, em Leningrado, sob o título *Isskustvo Rejissiora* (A Arte do Encenador), publicada no vol. II, op.cit., pág.153.

11 Não resta dúvida de que esta estética teatral participa de toda uma orientação da cena moderna da década de 1910 e 1920, na qual se integram encenadores importantes, tais como Max Reinhardt, Gordon Craig, Georg Fuchs, Adolphe Appia e, em certo sentido, B. Brecht, cujas propostas de novas alternativas para o teatro realista-naturalista passam, antes de mais nada, por uma estética teatral antiliterária ou, pelo menos, por uma prática teatral em que as palavras, isto é, o aspecto “literário” do drama, exercem uma função muito diferente se comparada àquela observada no trabalho de encenadores na tradição de um Stanislávski ou de um Nemiróvitch-Dântchenko. Cf. em especial a segunda parte do livro *O Teatre (Sobre Teatro)*, op.cit., volume I da edição soviética, em que aparecem várias referências de Meyerhold a G.Fuchs, M. Reinhardt, G. Craig e R. Wagner. É de se supor que Meyerhold tenha lido no original os escritos de A. Appia sobre a relação música-cena, publicados em Munique no início do século XX. E sabe-se também que, mesmo na Rússia, as idéias de Appia foram divulgadas por meio de artigos específicos publicados na mesma época em São Petersburgo e Moscou.

12 Cf. V. Meyerhold, *Isskustvo Rejissiora* (A Arte do Encenador), op.cit.,pág.156-157.

## Um estudo de caso: o Performa Teatro

À luz do movimento de ideias até aqui esboçado torna-se agora sedutor o deslocamento do olhar para um dos mais expressivos grupos teatrais da cena brasileira contemporânea – o Performa Teatro, em cuja pesquisa artística se processam influxos e alargamentos de importantes postulados meyerholdianos. O percurso das atividades do grupo ao longo dos últimos vinte anos demonstra, em quase todas as suas produções, uma espécie de “teoria da prática”, em que à pesquisa de conceitos teatrais se imiscui, de modo subliminar, a tessitura de experiências artísticas materializadas em espetáculos instigantes.

Antes de proceder ao enfoque específico do trabalho artístico e de pesquisa desse grupo experimental brasileiro, que completou, no ano de 2021, vinte anos de existência, talvez seja relevante fazer uma breve referência, mesmo que de modo sucinto, a alguns nomes representativos do teatro brasileiro, em que se notam marcas da herança teatral de Meyerhold no Brasil.

Neste sentido, a atriz Yedda Chaves (precocemente falecida em 2012) se impõe como um nome incontornável. Uma das primeiras integrantes do grupo Performa, foi professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, sob orientação da professora Béatrice Picon-Vallin (Atelier de Recherche sur l’Intermedialité et les Arts du Spectacle – ARIAS-CNRS) e co-orientação do professor e neurofisiologista Alain Berthoz (LPPA-Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l’Action - Collège de France). A pesquisadora brasileira frequentou, em Berlim, Moscou e Roma, cursos dirigidos por Guennadi Bogdánov, um dos mais importantes especialistas e difusores russos do sistema teatral de Meyerhold no mundo, que esteve no Brasil em 2002, por ocasião do “Encontro Mundial de Artes Cênicas”, ocorrido na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Yedda Chaves escreveu, em 2001, uma

importante dissertação, sob o título *A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator*, e dedicou toda a sua carreira acadêmica e artística ao trabalho de Meyerhold, em particular à técnica das ações físico-vocais e à biomecânica, tendo participado de vários espetáculos como atriz e preparadora corporal do elenco.

Deve ser aqui lembrada também a Companhia de Teatro Balagan, grupo teatral dirigido pela atriz e diretora Maria Thais Lima Santos, professora de interpretação teatral na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Especialista do teatro de Meyerhold, defendeu, em 2002, sua tese de doutorado intitulada *Meyerhold- o encenador pedagogo*, cujo foco de análise é a prática teatral do encenador russo no período do estúdio da rua Borodínskaia. Ela coordenou diversos cursos e oficinas com base no trabalho corporal do ator meyerholdiano. Os espetáculos, sob sua direção, estão pautados, com frequência, na estética meyerholdiana do grotesco e da bufonaria.

No que se refere às experimentações no campo da encenação brasileira das últimas duas décadas, devem ser ressaltados os nomes de alguns encenadores importantes. Sem dúvida, surge, em recentes experiências da cena brasileira, a busca por um teatro da convenção, um teatral da visualidade, capaz de transformar a palavra em “corpo cênico” e em “corporalidade”, e de associar diversas linguagens artísticas, conforme muitos dos postulados teórico-práticos de Meyerhold. Nessa direção, se orienta uma geração de encenadores brasileiros, cujos nomes mais representativos são: Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Gabriel Vilela e Antônio Araújo.

A Beth Lopes cabe uma menção especial. Ela dirigiu alguns espetáculos importantes do Performa Teatro e, além de diretora teatral, é também professora na Universidade de São Paulo, com pesquisas sobre a arte do ator em Meyerhold e sobre a Antropologia Teatral de Eugenio Barba. A diretora incide sua prática artística no estudo do grotesco cênico e do bufão, tendo trabalhado com o renomado teatrólogo francês Philippe Gaulier. Seus espetáculos demonstram uma forte marca meyerholdiana, especialmente no plano do desenho do mo-

vimento cênico e da expressão corporal dos atores, baseados na “estilização orgânica” e no largo uso da revalorização das formas do teatro e da cultura populares, promovendo um novo tratamento dos expedientes do circo e do cômico burlesco, matizados de uma atmosfera carnavalesca plasmada pela estética do grotesco, segundo as concepções de Meyerhold.

Há também que referir proposições cênicas de encenadores brasileiros mais atentos à visualidade e à plasticidade arquitetural do espetáculo, nos quais podem ser notados elementos das lições de Meyerhold: Gerald Thomas, Ulisses Cruz e Gabriel Vilela.

O trabalho do diretor Antunes Filho, falecido recentemente, deve também ser aqui ressaltado como um dos propagadores da estética teatral de Meyerhold, especialmente por meio da profunda pesquisa que ele efetivou durante toda a sua vida artística sobre o trabalho do ator. O Centro de Pesquisas Teatrais – CEPT, dirigido por ele por muitos anos, em São Paulo, onde criou inúmeros espetáculos antológicos, tornou-se referência obrigatória no panorama do teatro brasileiro contemporâneo.

A opção neste ensaio em eleger o grupo Performa Teatro como foco privilegiado de análise prende-se ao fato de que suas atividades artísticas e de pesquisa constituem um caso emblemático na cena brasileira atual de expansão das virtualidades da estética meyerholdiana em nossa contemporaneidade.

Fundado e dirigido pelo ator, pesquisador e pedagogo Matteo Bonfitto,<sup>13</sup> o Performa se destaca, sobretudo, por seu viés experimental no campo da teoria e da prática do teatro performativo, em que se observa a ativação de alguns elementos essenciais da arte do ator meyerholdiano. A essa pesquisa de processos de atuação muito atrelados a certo viés das práticas teatrais contemporâneas corresponde a exploração de diferentes procedimentos filiados à *performance art*, materializados em espetáculos, nos quais a palavra não adquire uma funcionalidade privilegiada de comunicação. O que está em pauta é,

---

13 Dentre as publicações mais importantes de Matteo Bonfitto destacam-se: *O Ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 e 2009. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

*Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

sobretudo, a suprema ativação do corpo e das sonoridades e ritmos físico-corporais como meios expressivos, capazes de produzir ocorrências cênicas que já não objetivam a simples descrição de tramas, mas a mobilização de canais instauradores de experiências. Trata-se, como pretende o grupo, da produção de ocorrências expressivas que não são simplesmente “vistas”, mas “percebidas” pelo atuante e pelo espectador.

As ressonâncias perceptíveis com a prática e o pensamento teatrais de Meyerhold não serão, certamente, sem razão.

Há no Performa uma espécie de dramaturgia de atuação, acionada mais por actantes ou atuantes do que propriamente por atores (na acepção clássica do termo), e que articula um processo criativo específico para a produção expressiva de um fluxo de sentido: a atividade de tecer uma narrativa não está, dessa forma, atribuída apenas ao texto dos espetáculos no encaixe de seus significados, mas muito mais, ao trabalho criativo do ator por meio da veiculação de possíveis e infinitos sentidos. Eis aqui, portanto, conforme bem definiu Meyerhold, a propósito de seu conceito de “convenção consciente”, a investigação de um processo de atuação, cujos territórios a serem explorados se localizam entre a personificação e a distância, entre a identificação e o estranhamento. A elucidação vem do próprio Meyerhold:

O ator sobre o palco é como o escultor diante de seu bloco de argila: lhe é preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor, isto é, os impulsos de sua alma, suas sensações. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor tem a voz, quanto ao ator, ele possui seu próprio corpo, a fala, a mímica, os gestos. A obra que um artista interpreta é o molde onde se introduz sua criação pessoal.<sup>14</sup>

E ainda:

É através da convenção que as estátuas de mármore e de bronze não são pintadas. Também é convencional a gravura

---

<sup>14</sup> Meyerhold se utiliza aqui de uma colocação de Valeri Briussov em seu artigo “A Verdade Inútil”, *Mir Iskustvo (O Mundo da Arte)*, Petersburgo, 1902, t.VII, 3ª parte, p.67. *Apud* V.Meyerhold, *op.cit.*, p. 126.

em que as folhas são pretas e o céu representado por riscos, mas ao olhar uma gravura podemos tão-somente experimentar um prazer puro e estético. Onde se encontra a arte, encontra-se também a convenção.<sup>15</sup>

Essa aparente oposição complementar, espécie de via de mão dupla interior-exterior, nos encaminha a outra bipolaridade intrínseca a esse processo de atuação e presente nas produções teatrais do Performa, qual seja a interação entre a dimensão da representação e aquela denominada apresentação (ou esfera da presença), esta última, como se sabe, um dos campos privilegiados no universo da linguagem da *performance* e a sua decorrente sondagem das tensões existentes entre o ator e o *performer*, entre o real e o ficcional e, em última análise, entre a arte e a vida.<sup>16</sup>

Em um ensaio sobre o ator pós-dramático,<sup>17</sup> o diretor do Performa, Matteo Bonfitto, ao perquirir as fronteiras entre o teatro e a *performance* (matiz, aliás, estruturante de muitos dos espetáculos do grupo), procura detectar zonas de ambiguidade e de sobreposição de camadas no cerne de processos e de elementos de atuação do ator contemporâneo.

Reside justamente nessa imbricação dialética entre representação e apresentação (e na decorrente busca pela ocorrência de um incessante jogo com os sistemas de representação) um dos elementos constitutivos principais da poética teatral meyerholdiana, e também do recorte priorizado na análise de Bonfitto nesse ensaio (e, em certa medida, também nos espetáculos do Performa), ao levar em conta os deslizamentos operantes entre essas duas dimensões do fenômeno teatral.

---

15 V. Meyerhold, *op.cit.*, p.128

16 Conforme bem elucidada Josette Féral, há na estratégia do teatro performativo uma *mise en échec* do real e da representação, em que a instalação de situações (*mises en situation*) privilegia de modo imperativo a inter-relação entre o *performer*, os objetos e os corpos: "o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido uma vez por todas, mas o de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido". Cf. Féral, J. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo", in Revista Sala Preta, São Paulo, 2009

17 Bonfitto, M., "O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?", in Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs), *O Pós-Dramático*, São Paulo, Perspectiva, 2009, pgs. 87-100.

Parece viável compreender os processos de atuação de base meyerholdiana investigados pelo Performa, por meio muito mais da relação dinâmica estabelecida entre a possível utilização de um texto dramático e os movimentos, ações, gestos ou aparato vocal e rítmico do que pelo primado do texto como eixo central da totalidade da narrativa do drama, das significações e do sentido mais profundo do espetáculo e da encenação.

Neste sentido, evidencia-se um fazer teatral que corresponde a processos de atuação alijados da simples ilustração de situações e circunstâncias e mais abertos, assim, à corporeidade e suas qualidades expressivas, sem desprezar, no entanto, a conjunção orgânica com os procedimentos visuais do espetáculo, as sonoridades textuais e a musicalidade rítmica da cena. É, porém, na materialidade da atuação que se encontra o horizonte semântico do espetáculo.

A referência a Meyerhold não parece, portanto, sem propósito, apesar das especificidades de cada um desses criadores. Bonfitto e o Performa demonstram convocá-lo nas filigranas subliminares de suas diferentes produções teatrais. É nesse contexto estético e artístico que se inscreve a concepção, estabelecida e materializada nos espetáculos do Performa Teatro, de um ator/*performer* sempre a perseguir um processo específico de conexão entre as dimensões interior e exterior, em busca daquilo que o diretor artístico do grupo chama de “sentido”, a requerer, assim, a globalidade de processos perceptivos do atuante, sem excluir a integração e a vivência perceptiva e interativa do espectador.

Assim como em muitas das experiências cênicas de Meyerhold, os espetáculos do Performa Teatro parecem balizados pela desconstrução de uma eventual estrutura linear de narrativa e promovem, por isso mesmo, uma espécie de desdramatização (elemento fundante do fato teatral contemporâneo e já esboçado na poética cênica de Meyerhold), marcada pelo desarranjo e pela transgressão dos paradigmas convencionais da representação. Lembre-se do enunciado de Meyerhold:

Todos os materiais de minha arte, ao invés de se referirem à verdade do real, provêm apenas de meu capricho de artista.<sup>18</sup>

Não cabe, certamente, no espaço dessa análise a incorporação crítica de todos os espetáculos produzidos pelo Performa, nos últimos vinte anos. Mas vale a pena ressaltar, no entanto, que o exame dos espetáculos em seu conjunto evidencia um modo de simbiose entre a reflexão sobre o teatro e os processos criativos, sem excluir nesse processo a recepção ativa do espectador como coparticipante do fenômeno teatral. Afinal, para o Performa, assim como para Meyerhold, pensar teatro é fazer teatro.

As diferentes encenações do Performa,<sup>19</sup> a despeito de suas particularidades artísticas, perseguem todas elas a construção de partituras físicas e vocais pelos atuantes, por meio das quais a produção de imagens plásticas e rítmicas de rigoroso desenho corporal cênico é capaz de engendrar múltiplas re-significações do espetáculo.

Assim, explicita Bonfitto a propósito da construção de sua *poiesis* teatral:

A musicalidade pode ser vista nos trabalhos do Performa como uma herança meyerholdiana, em que a música não cumpre simplesmente a função de instauradora de atmosfere-

---

18 V. Meyerhold, op.cit., p.225.

19 Ressaltem-se aqui as mais importantes:

- Silêncio / Silence – 2000.
- Descartes – 2001.
- São Paulo é uma Festa – 2001.
- Em Lugar Algum / Anywhere – 2001.
- All Scars are Nice and Clean – 2004.
- Nativo / Native – 2007.
- Mostra Performa Teatro TUCA Lab – 2011.
- Cry Baby Cry: Um Tríptico Cênico – 2013.
- Ouvidoria – 2014.
- Arqueologias Urbanas – 2015.
- 3D – 2015.
- Don Giovanni – 2015.
- Palestras Performances – 2016.
- Palavras Corrompidas – 2017.
- Video Performance: Performing Nichomachean Ethics – 2017.
- Fim de Partida – 2019.

ras e ativações emocionais, mas desenha as ações e os acontecimentos, variando ritmicamente a narrativa e fazendo da música não uma fonte de artificialismos mas uma potente matriz geradora de significados e sentidos.<sup>20</sup>

Ou ainda:

O princípio do rakurs (escorço) meyerholdiano também pode ser reconhecido como um parâmetro que permeia os trabalhos do PERFORMA em vários níveis. Neles, o rakurs se manifesta não somente como 'atalho' mas, sobretudo, como multivetorialidade, como exploração de pontos de vista inusitados, reveladores de camadas latentes que envolvem todas as camadas narrativas, desde a definição do posicionamento espacial de ações e objetos até a ressignificação de situações e tramas.<sup>21</sup>

A título de breve ilustração, tomemos o espetáculo *Silêncio*, baseado no texto de Peter Handke, intitulado *Self-Accusation* (*Auto-Acusação*), produção que estreou em setembro do ano 2000 e que marca o espetáculo-fundador do Performa Teatro – Núcleo de Pesquisa e Criação Artística.

É sobre esse material textual provocador que a diretora Beth Lopes e os atores Matteo Bonfitto e Yedda Chaves instauram na cena um fazer teatral cujo viés performativo se impõe de modo flagrante na criação de uma dramaturgia de atuação. Ao construírem um espetáculo marcado pela ausência de uma fábula linear e de personagens plenamente definidos, os atores/*performers* criam seres ficcionais cuja força expressiva da atuação entrelaça a elocução de um discurso verbal fragmentado, repleto de "autoacusações" matizadas de ideias e pensamentos filosóficos, por vezes ininteligíveis, em um fluxo *continuum* compartilhado por um homem e uma mulher não claramente nomeados. Esses seres se expandem na cena menos como representação de caracteres ou de sentidos do texto, mas muito mais como um exercício (performance?) de alargamento das potencialidades expressivas e perceptivas do texto.

É nessa direção que a encenação procurou construir partituras físicas e vocais desenhadas pelos atuantes, produzindo,

---

20 Depoimento do diretor à autora deste ensaio.

21 Depoimento do diretor à autora deste ensaio.

assim, imagens plásticas e rítmicas, que potencializam as significações do texto de Handke.

Conforme elucidada Matteo Bonfitto, a propósito do processo de criação desse espetáculo:

Muitos exercícios foram feitos durante os ensaios de *Silêncio* a fim de desenvolver e refinar a qualidade plástica de nossas ações vocais e corporais. Nesse caso, além de práticas teatrais orientais, que havíamos experienciado durante os nossos estudos na Universidade de Bologna, na Itália – eu com o Kabuki e Yedda Chaves com o Kathakali – experimentamos muitos procedimentos elaborados pelo ator e diretor russo V. Meyerhold, sobretudo aqueles relacionados com a biomecânica.

Esse e outros espetáculos do Performa parecem comprovar as relações produtivas e dinâmicas que podem ser operadas entre encenação, atuação e dramaturgia contemporâneas, nas quais a prática teatral como campo experimental de pesquisa não invalida a história teatral, ao contrário, como parece evidente no excerto acima citado, procede a uma releitura integradora da tradição, fazendo da consciência histórica e estética um dos elementos fundantes da cena experimental contemporânea, procedimento-chave da poética cênica de Meyerhold.

Há, sem dúvida, nessa estratégia artística uma *poiesis* geradora de diferentes imaginários, que nos reenvia às formulações teóricas e visionárias de Meyerhold sobre o fenômeno do teatro e, sobretudo, sobre arte do ator:

A síntese das artes que Wagner toma por princípio de sua reforma do drama musical evoluirá: o grande arquiteto, o pintor, o maestro e o encenador, sendo elos dessa síntese, investirão no teatro do futuro suas iniciativas sempre renovadas, mas é claro que esta síntese não pode se realizar sem que surja também um “novo ator”<sup>22</sup>

Apenas mais um exemplo: a montagem do texto *Fim de Partida* (1957), de Samuel Beckett, base dramaturgicamente de um recente espetáculo do Performa, cuja estreia ocorreu em setembro de 2019.

---

22 Cf. o texto “A Encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mariínski”, de 30 de outubro de 1909, in V. Meyerhold, vol. I da edição soviética, *op.cit.*, p.143.

O reencontro, depois de alguns anos, de Bonfitto com Yoshi Oida, ator japonês radicado em Paris e discípulo de Peter Brook, hoje com 87 anos e um dos mais expressivos diretores da atualidade, não poderia ter sido mais auspicioso.

Bonfitto e Oida exploram no palco as potencialidades de uma escritura dramática marcadamente não linear, cujo caráter fragmentário e inconcludente da trama se abre a infinitas possibilidades de materialidades cênicas, distantes da ideia ortodoxa de ação dramática e pautadas, em particular, no jogo da atuação.

O absurdo tragicômico do mundo e das relações humanas, traço determinante do teatro de Beckett, serve neste espetáculo àquela mesma desmontagem da teatralidade, cara à pesquisa cênica de Meyerhold, e ao decorrente realce da corporeidade e das ações psicofísicas dos atuantes, trazendo à luz a potência de sua performatividade.

A atmosfera de confinamento sufocante e exasperador e o contexto apocalíptico que envolvem esses seres beckttianos comicamente dilacerados, e que, de maneira surpreendente, reverberam hoje como nunca na crise de nossa contemporaneidade pandêmica, se projetam nas materialidades cênicas erigidas pela encenação de Oida e Bonfitto: o minimalismo cênico com pouquíssimos elementos, a atuação de rigoroso desenho vocal e a economia poética dos movimentos corporais dos atuantes parecem fazer alusão, a um só tempo, à fragmentação do humano no mundo contemporâneo e à sua vulnerabilidade ontológica no rastro de um sentido jamais encontrado.

Ecoam nesses traçados alguns espetáculos de Meyerhold da década de 1920, como, por exemplo, *Revizor* (*O Revisor* -1926), de Gógol, e *Mandát* (*O Madato* -1925), de Erdman, ou *Gorie ot uma* (*Desgraça de ser inteligente* - 1928), de Griboiédov, espécie de “sinfonias teatrais” em que o grotesco se tinge de uma atmosfera onírica e alucinatória, a projetar uma sociedade contemporânea apodrecida, povoada por um ajuntamento de autômatos tragicômicos e de figuras nebulosas.

Assim como em Meyerhold, há nos espetáculos do Performa um grande impacto sensorial, a enlaçar encadeamentos men-

tais da consciência contemporânea em dupla via do sensível e do intelectual e na manifestação de um novo paradigma de criação teatral, que desarranja sistemas de representação. Daí decorre uma acentuada visão grotesca dos seres e do mundo e, como bem aponta Meyerhold em sua teorização sobre o grotesco acima citada, trata-se de se captar “a predominância de uma exageração deliberada, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos considerada impossível na experiência cotidiana retratada, com grande insistência no aspecto sensível, ou sensual, material da forma assim criada”. A este procedimento se articula, certamente, o aspecto de estilização, de convenção consciente e de anti-realismo.

Essa forma de estilização baseada no contraste e na dissonância, que nos mostra a vida cotidiana segundo um aspecto “estranhante” (a conceituação de estranhamento – *ostraniênie* em russo – surge em muitos dos teóricos do formalismo russo) instala uma expressão distinta do habitual, a problematizar, em última análise, o princípio da mimesis e da sua consequente representação artística como reprodução estética de pessoas, objetos, lugares e acontecimentos da realidade fenomênica.

Daí decorre também o caráter espetacular e carnavalesco dessas escrituras cênicas, em que a escrita dramática não pode ser dissociada da escrita cênica, pois o texto escrito parece se afastar do universo literário para se transformar em uma partitura cênica sensorial e hiperbólica, em que os signos teatrais (o figurino, a cenografia, a música, a composição dos caracteres, enfim, todos os mecanismos de produção de sentido na cena teatral) conformam um teatro alegórico, fantástico, grotesco e corporal, ou, se preferirmos, “primitivo” no sentido de sua origem ritualística, contrapondo-se, assim, ao teatro realista psicológico e voltando-se ao resgate das origens da arte teatral.

Dessa forma, é possível entrever nesses procedimentos meyerholdianos, subliminares ao trabalho artístico do Performa, um processo integrado de remodelação estrutural, capaz de uma revisão estética crítico-criativa, ou seja, uma espécie

de transgressão autorizada em relação ao passado teatral, estratégia, aliás, que fundamenta, em grande medida, a própria pesquisa teatral de Meyerhold.

Aqui se encontra, afinal, a transgressão fundamental dessa poiesis teatral: fomentar a fruição de uma linguagem teatral que abre múltiplas vias de acesso para a desordem diante das convenções e das restrições impostas – estéticas, artísticas ou culturais – e perante a existência de uma ordem preestabelecida. Um teatro que possui, por isso mesmo, o poder de abalar as superfícies e “deformar” os planos e as certezas do pensamento contemporâneo.

## Referências bibliográficas

FEVRALSKI, A., V.E. Meyerhold, *Státi, písmá, retchi, bessedi (Artigos, cartas, Discursos, Conversas)*, Moscou, Editora Iskustvo, 1968, vol. I (1891-1917), vol. II (1917-1939).

CAVALIERE, A., *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold – um espetáculo síntese*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

FERAL, J. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, in Revista Sala Preta, São Paulo, 2009.

BONFITTO, M., “O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?”, in Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs), *O Pós-Dramático*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

BONFITTO, M., *O Ator Compositor*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002 e 2009.

BONFITTO, M., *A Cinética do Invisível*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.

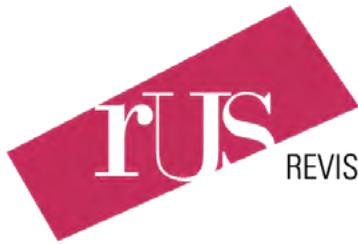
BONFITTO, M., *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice, *A arte do teatro : entre tradição e vanguarda-Meyerhold e a cena contemporânea* (org.Fátima Saadi), Rio de Janeiro, Ed. Teatro do Pequeno Gesto/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice, Meyerhold, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

Recebido em: 03/03/2022

Aceito em: 04/04/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

***Dostoiévski-trip***  
**A experiência como vestígio,  
entre entropias e aporias**

---

**Dostoevsky-trip**  
***Experience as a vestige,  
between entropies and aporias***

Autor: Matteo Bonfitto

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195202>

BONFITTO, Matteo. Dostoiévsky-trip: a experiência como vestígio, entre entropias e aporias. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 88-97, 2022



# *Dostoiévski-trip*

## A experiência como vestígio, entre entropias e aporias

Matteo Bonfitto\*

**Resumo:** Esse escrito-ensaio se propõe a estabelecer uma relação agonística com *Dostoiévski-Trip*, obra do escritor e dramaturgo russo Vladimir Sorókin. Nesse sentido, ao invés de desenvolver uma análise dramaturgical *tout court* dessa obra, a utilizo aqui como um dispositivo catalisador de tensões e vetores geradores de múltiplas implicações a fim de percebê-la como um material que nos mostra um mundo tragicamente possível, habitado por aporias e permeado somente por vestígios de experiências.

**Abstract:** This essay-writing proposes to establish an agonistic relationship with *Dostoevsky-Trip*, a work of Russian writer and playwright Vladimir Sorókin. In this sense, instead of developing a *tout court* dramaturgical analysis of this work, I use it here as a catalyst of tensions and vectors that generate multiple implications, in order to perceive it as a material that shows us a tragically possible world, inhabited by aporias and permeated only by traces of experiences.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia; Experiência; Dostoiévsky; Entropia; Aporia  
**Keywords:** Dramaturgy; Experience; Dostoevsky; Entropy; Aporia

\* Professor titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), diretor artístico do Núcleo Performa e ator-performer; <https://orcid.org/0000-0001-5961-1082>; [matteobonfitto@gmail.com](mailto:matteobonfitto@gmail.com)

**A** reflexão compartilhada aqui em forma de texto-ensaio emerge de um profundo desconforto, ainda não elaborado, produzido pela leitura de *Dostoiévski-Trip*, escrita pelo escritor e dramaturgo russo Vladimir Sorókin, leitura essa ocorrida graças à indicação de Arlete Cavaliere. Do desconforto veio então o estranhamento, seguido pela abertura de uma fissura que, aos poucos, vai se transformando em um portal.

## A fuga dos sentidos

Uma situação concreta, revelada gradualmente, é colocada já na abertura da peça: em um lugar indefinido, a espera, mais e mais tensa, por parte de sete personagens – Homem 1, Homem 2, Homem 3, Homem 4, Homem 5, Mulher 1 e Mulher 2 – de alguém que se revela mais tarde um traficante de drogas. A agilidade dos diálogos, aspecto esse que intensifica a temperatura das cenas que compõem um ato único, fazem referência a uma expressiva quantidade de célebres escritores da literatura mundial, de Tolstói e Gógol a Genet, de Kafka a Beckett. Como aponta Cavaliere, aos poucos nos damos conta de que esses nomes se referem a substâncias desconhecidas e revelam uma atitude utilitária, de consumo de mercadorias e de coisificação dessas referências e de suas respectivas obras, geradoras de prazeres fugazes. Com a chegada do traficante, uma nova droga é experimentada – nomeada como Dostoiévski – assim, uma camada narrativa inesperada é agregada ao material dramaturgico. Ao se submeterem a esse novo experimento alucinógeno, as personagens passam a atuar/evocar personagens de *O Idiota*, de Dostoiévski – Nastácia Filíppovna, o Príncipe Mychkin, Hippolit, Gania Ivólguin, Vária Ivólguina e Liébedev –, mas logo nos damos conta que es-

sas incorporações ou metamorfoses se manifestam sobretudo como “hipertrofias grotescas desses caracteres (...) levadas ao paroxismo do absurdo e da loucura”. Em seguida, com a diminuição do efeito causado pela droga nova, as personagens voltam à condição anterior, mas agora tal condição carrega consigo sequelas evidentes, dando espaço para monólogos e depoimentos que intensificam ainda mais a sensação de caos e de fragmentação. Por fim, a peça se conclui com a suposta morte das personagens, fato esse que nos leva ao diálogo final entre o traficante e o químico, em que constata-se o efeito mortal da nova droga quando utilizada em seu estado puro e vislumbram a possibilidade de diluí-la utilizando uma outra substância: Stephen King.

Terminada a leitura de *Dostoiévski-Trip*, vivo literalmente um momento de suspensão, onde não é possível fazer qualquer consideração específica e consistente; permaneço assim, contemplando a produção de sentidos que parecem resistir a qualquer interpretação apaziguante. Alguns dias se passam e mergulho então nas elaborações feitas por Cavaliere, que envolvem desde aspectos ligados à tradução até conexões entre a obra de Sorókin e múltiplas referências, desde as mais distantes, como o formalismo russo, até as mais recentes, como a pós-modernidade e o desconstrucionismo, dentre outras. Extremamente esclarecedoras e mesmo reveladoras em muitos níveis, as observações multifacetadas de Cavaliere, que buscam capturar a complexidade fugidia de Sorókin, intensificaram em mim o reconhecimento de perguntas latentes que parecem permear as fissuras e entranhas de *Dostoiévski-Trip*: diante do aparente esfacelamento cognitivo e da rarefação perceptiva, aspectos esses materializados pelas personagens presentes nessa obra, é possível reconhecer a manifestação de experiências vividas? Quais seriam as condições possíveis de experiência hoje? Caso existam tais condições, de qual regime de experiência estamos falando?

## Peripécias Entrópicas

Tais perguntas emergem de uma convergência de fatores presentes em *Dostoiévski-Trip*, já mencionados acima, e que parecem levar ao escancaramento de um nível de desordem perceptiva, ética e política que beiram a entropia. Noção emprestada da termodinâmica, que, dentre outras coisas, se propõe a medir o nível de desordem de um sistema, desordem essa que pode implicar na dissolução desse mesmo sistema, a entropia, agora tornada metáfora, gerada por essa obra de Sorókin, agiu sobre mim como uma lâmina que produz um corte a partir do qual assumo uma atitude de recuo. Em outras palavras, essa obra de Sorókin, mais do que ser percebida nesse caso como um material dramatúrgico a ser analisado, passou gradualmente a funcionar como algo que me faz querer ultrapassar decifrações interpretativas para abrir espaços de problematização e ampliação perceptiva. É, portanto, a partir desse processo que as questões colocadas acima devem ser vistas, ou seja, como efeitos subjetivos inesperados, geradores, por sua vez, de desdobramentos igualmente não planejados. O estranhamento causado pela obra de Sorókin me desloca daquilo que reconhecia como “meus modos de percepção”, me reposiciona e faz nascer em mim um olhar despreparado, distante das aplicações utilitárias do supostamente já sabido. Tal recuo me mobiliza e me faz rever pressupostos, conscientes e tácitos, relacionados com diferentes condições de possibilidade: de relação, de experiência e de modos de existência. É a partir dessa trajetória que me deparo, uma vez mais, com a necessidade de refletir sobre as condições de possibilidade do experienciar, foco deste escrito.

## O cultivo de experiências como antídoto?

O ato de refletir sobre a noção de experiência adquire aqui, assim, um caráter de possibilidade, que busca lidar, agnósticamente, com questões e aspectos que parecem permear, intencionalmente ou não, essa obra de Sorókin. Consciente da gigantesca amplitude que a noção de experiência abre, e dada a brevidade dessa reflexão, chamo aqui em causa referências específicas, alinhadas com a atitude de recuo assumida por mim nesse caso.

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (*experimental*). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. (...) A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Er-fahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (...) Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che ci succede” ou “quello che ci accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.

Uma vez reconhecidas algumas implicações etimológicas associadas à noção de experiência, Jorge Larossa Bondía, tendo como suporte referências importantes como Walter Benjamin (1991), aponta fatores que podem ser vistos como possíveis obstáculos para a sua instauração, tais como o excesso de informação, o excesso de opinião e a relação com o tempo.

*A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação (...) porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação.*

*(...) a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião. (...) um sujeito informado (...) alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. (...) Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. (...) [Walter] Benjamin dizia que o periodismo é o grande dispositivo utilizado para a destruição generalizada da experiência. (...). E o fato de o periodismo destruir a experiência é algo mais profundo e mais geral do que aquilo que derivaria do efeito dos meios de comunicação de massas sobre a conformação de nossas consciências.*

*(...) Tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. (...) A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre*

*acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito.*

Após apontar tais obstáculos, Bondía reflete sobre elementos que podem contribuir para a criação de condições de possibilidade, para que experiências sejam possíveis.

*A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Bondía, 2002:24)*

Há em Bondía o reconhecimento de uma cisão profunda, a partir da qual é possível pensar, com o auxílio de Heidegger (1987), sobre as condições de cultivo de “sujeitos de experiência”.

*O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (...) Em Heidegger (1987) encontramos uma definição de experiência em que soam muito bem essa exposição, essa receptividade, essa abertura, assim como essas duas dimensões de travessia e perigo que acabamos de destacar:*

*[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma.*

Seria possível reconhecer nesse olhar sobre a experiência um caminho para lidarmos com o esvaziamento espectral reverberado pelas personagens presentes nessa obra de Sorókin e reconhecível hoje em diferentes realidades e contextos de nosso ainda sobrevivente planeta? Nesse sentido, a própria noção, ou noções de experiência precisam ser destiladas, sobretudo em função da progressiva banalização do termo. De fato, ele passou a ser utilizado para atrair ainda a atenção para os mais variados produtos e serviços, desde cafés até automóveis, desde perfumes e artigos de luxo até cigarros, chás etc... todos sendo mais-que-produtos, múltiplos instauradores de *experiences*. Mihaly Csikszentmihalyi, através de suas propostas em torno da noção de “fluidez” (*flow*), em que percebe a atenção como energia psíquica e parâmetro fundamental para a distinção entre experiência e a mera produção de estímulos, pode ser percebido, dentre outros – como não pensar em Foucault e suas reflexões sobre o “cuidado-de-si”, ou em Hanna Arendt e suas elaborações sobre a ação – como mais uma referência importante nesse campo de estudos sobre a experiência. De qualquer forma, não se trata aqui de perceber as elaborações dess@s autor@s como soluções desse aparente beco-sem-saída apontado por Sorókin, mas como indagações que nos fazem perceber o sujeito como processo, em sua dinâmica contínua, que envolve, por sua vez, a construção e transformação de subjetividades.

## **Campos de Batalha: subjetivações aporéticas**

As referências apontadas aqui parecem entrever, ainda que de diferentes maneiras, possibilidades ligadas ao cultivo de sujeitos de experiência, sujeitos esses bem distintos das carcaças em decomposição representadas em *Dostoiévski-Trip*.

Tal percepção, como apontado acima, longe de nos levar em direção a um novo projeto universalizante, pode nos fazer reconhecer, também com Sloterdijk, a falência do projeto humanista europeu. Ao nos depararmos, na última cena dessa obra de Sorókin, com o diálogo entre o traficante e o químico, somos levados a reconhecer, com um gosto amargo, não mais simplesmente a degeneração do humano, mas a pluralidade de tipos de humanos que, distantes de qualquer olhar homogêneo e idealizante, convivem em um campo de batalha, produzindo campos de tensão, de controle e de manipulação perceptiva e dando vida a variadas *trips*, jogos sem regra explícitas, geradores de enigmas sem solução.

Se Bondía se refere às experiências como aquilo que nos passa e nos atravessa, em Sorókin tais passagens e atravessamentos, e suas respectivas marcas, soam como memórias longínquas, quase ingênuas, como que apagadas pelo tempo, deixando somente fugazes e imperceptíveis vestígios.

Ainda assim, a experiência, vista aqui como *constructo* existencial singular, faz ressoar outras perguntas. Uma delas:

- a qual noção de humano queremos nos reconhecer?

## Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hanna. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press. 1958.

BENJAMIN, Walter. (1991). "El narrador". In: *Para uma crítica de la violencia y otros ensaios*. Madrid: Taurus, p. 111. Edição brasileira: (1994). "Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura". In: *Obras escolhidas*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, vol. I.

BONDÍA, Jorge Larrosa. (2002). "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", In: *Revista Brasileira de Educação*. ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Tradução de João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, 2001.

CAVALIERE, Arlete. "A Beleza Salvará o Mundo": Vadimir Sorókin e os Dilemas da Cena Russa Contemporânea", In: CAVALIERE, Cavaliere e VÁSSINA, Elena (Orgs). *Teatro Russo. Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, pp. 301-315.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper, 1991.

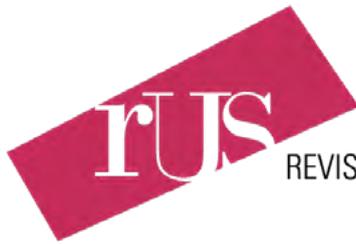
HEIDEGGER, Martin. (1987). "La esencia del habla". In: *De camino al habla*. Barcelona: Edicionaes del Serbal.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano - uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de A. Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SORÓKIN, Vladimir. *Dostoiévski-trip* (Tradução de Arlete Cavaliere). São Paulo: Editora 34, 2014.

Recebido em: 22/02/2022

Aceito em: 28/03/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Criação de sentidos:  
marcadores de estratégias  
discursivas no original e em  
traduções das peças “Três irmãs” e  
“A gaivota”, de A. Tchekhov**

---

***Creating meanings: discourse strategies  
markers and ways of rendering them in  
the translations of A. Chekhov's plays  
“Three sisters” and “The Seagull”***

Autor: Dmitry Gurevich

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195215>

GUREVICH, Dmitry. Criação de sentidos: marcadores de estratégias discursivas no original e em traduções das peças “Três irmãs” e “A gaivota”, de A. Tchekhov. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 99-124, 2022



# Criação de sentidos: marcadores de estratégias discursivas no original e em traduções das peças “Três irmãs” e “A gaivota”, de A. Tchekhov

Dmitry Gurevich\*

**Resumo:** As peças “As três irmãs” e “A gaivota”, de A. Tchekhov, têm uma particularidade linguística: a linguagem e o próprio discurso dos personagens são muito próximos da língua falada culta. A oralidade viva deixa a impressão de conversas cotidianas e rotineiras. O discurso russo cotidiano tem uma gama de meios pragmáticos especiais. Assim, em russo, o falante muitas vezes pressupõe uma parte da informação sem denominá-la com palavras de caráter descritivo-informativo, marcando a sua estratégia comunicativa do momento; muitas vezes faz-se uma avaliação implícita dos acontecimentos com meios não descritivos. Os valores pragmáticos podem ser marcados com meios lexicais específicos que não costumam ter equivalências regulares em português, por isso sua tradução nem sempre é possível ou nem sempre é adequada. É de notar que tal fenômeno não se deve à qualidade melhor ou pior da tradução, mas às regras de construção do discurso numa língua concreta.

**Abstract:** A. Chekhov's plays “Three sisters” and “The Seagull” have a linguistic particularity. The way the characters speak resembles the way educated people of the epoch spoke in life. The characters' vivid and natural speech creates spoken stylistic coloring of the text. Spoken Russian discourse has a wide range of pragmatic means that specify the discourse strategies of speakers. In Russian the speaker often presupposes some part of the information without explicitly articulating it by lexically determined means, and in this way one marks his or her actual discourse strategy. By using non-descriptive lexis one can also form implicit value judgements or mark involvement in actions. Such lexical means are usually language-specific, which makes their translation really intricate. It results in discrepancies between the original text and its translations. This fact does not undermine the translator's mission; it just highlights the difference in discourse structuring patterns that exist in different languages.

**Palavras-chave:** Marcadores discursivos; Tradução; Russo; Português, Tchekhov

**Keywords:** Discourse markers; Translation, Russian language; Portuguese language; Chekhov

## 1. Introdução

\* Professor associado do Departamento de Línguas Ibero-românicas da Universidade Estatal Lomonossov de Moscou. Doutor em Estudos Românicos pela mesma universidade. <https://orcid.org/0000-0002-1941-8226>; [dmtgrvch@gmail.com](mailto:dmtgrvch@gmail.com)

**A**s peças de Tchekhov que serviram como modelo para muitos dramaturgos do século XX têm certas particularidades entre as quais podemos destacar a renúncia da teoria tradicional da ação e o caráter da fala intencionalmente habitual, do dia-a-dia, dos personagens. De fato, as peças “Ivanov”, “Jardim das cerejas”, “As três irmãs”, “A gaivota”, comparadas com outros exemplos da dramaturgia russa da segunda metade do séc. XIX (as peças de N. Gógol, A. Ostróvski, M. Saltykov-Schedrin, A. Sukhovo-Kobylin, A. K. Tolstoi, entre outros), não se constroem com a base da teoria da ação que é clássica no teatro europeu desde Aristóteles, a teoria que envolve todos os personagens em um enredo comum com a culminação e desenlace obrigatórios. A exclusão de qualquer personagem principal de uma peça clássica, tradicional, causará a destruição da ação, mas isso não acontecerá nas peças tchekhovianas “As três irmãs” ou “A gaivota”. Por estranho que pareça, o afastamento de Macha, Irina, Olga, Tchebutykin ou mesmo Tuzenbakh em “As três irmãs”, assim como a expulsão de Medvedenko, Trepliov, ou Dorn em “A gaivota”, não terá importância crítica para a construção da peça ou para a sua percepção, apenas a transformará. A configuração livre de estrutura de personagens e a evidente ausência de ação, entendida tradicionalmente como aquela que passa consecutivamente por enlace, culminação e desenlace, dá uma impressão de que a ação representada no palco seja uma gravação de vídeo feita para documentar as relações quotidianas de pessoas que estão ligadas entre si, como parentes, vizinhos ou colegas. As relações mútuas dos personagens organizados deste modo, digamos, não são “obrigatórias”, não há intriga propriamente dita, mas há uma fixação de inter-relação de algumas pessoas em certo momento de sua vida. Com certeza, a interpretação

dramática do conteúdo da peça feita desse modo não é por acaso. Parece muito provável que Tchekhov quisesse tirar das suas peças a teatralidade supérflua, para fazer com que o seu teatro fosse menos teatro de praça, menos circense e grotesco. As entonações baixas, quase monótonas, as emoções, sejam elas fracas ou fortes, nem sempre têm explicação, nada de gestos ou expressões impressionantes, esses são os meios de interação verbal típicos dos personagens tchekhovianos.

Tal estilística exigia do autor uma instrumentária linguística apropriada. A língua falada usada na comunicação entre as pessoas cultas ou, melhor dito, a imitação literária dela foi utilizada por Tchekhov como um dos meios importantes para atingir os seus objetivos artísticos. O caráter bem coloquial dos diálogos dos personagens está muito próximo do registro informal e oral, mas não popular. Isso dá à peça um toque quotidiano, de rotina, criando o efeito de uma conversa ouvida ocasionalmente numa casa alheia, como se fosse ouvida pela janela.

Entretanto, a língua humana, principalmente a língua falada, possui algumas particularidades que são típicas de certos grupos sociais dentro de um povo e também típicas de povos inteiros. A essas particularidades D. Hymes denominou como a «etnografia da fala» (1962). Também essas particularidades são importantíssimas para uma análise completa da fala, de acordo com W. Labov:

Há muito o que fazer na descrição e na análise dos padrões de uso de línguas e dialetos dentro de uma cultura específica: as formas de “eventos de fala”; as regras para a seleção adequada dos falantes; as inter-relações entre falante, ouvinte, público, tópico, canal e contexto<sup>1</sup>.

Podemos pressupor que alguns aspectos dos elementos de construção de texto que são importantes numa língua serão perdidos na tradução para outra. Não se trata aqui de diferenças evidentes entre vários sistemas linguísticos, o que não provoca discussão. Trata-se de componentes discursivos que não são gramaticalmente obrigatórios, mas são “normais” para o discurso construído de acordo com as regras de certo

---

<sup>1</sup> Labov, 2008, p. 216.

registro numa língua (por exemplo, registro informal russo) e não são próprios para o mesmo registro em outra língua (por exemplo, registro informal do português brasileiro). Ao mesmo tempo, o papel comunicativo de elementos não obrigatórios, mas característicos de uma língua, é importante para a percepção pragmática do texto. Surge, portanto, um problema de tradução, porque no texto traduzido aparecem apenas aqueles elementos (palavras, construções, locuções) que se consideram típicos da língua para a qual se faz a tradução. O objetivo deste artigo consiste em mostrar quais são os meios pragmáticos de construção de sentidos implícitos em textos com original em russo e quais são os seus equivalentes nas traduções para o português brasileiro. A fonte de dados foram as peças *As três irmãs* e *A gaviota*, de A. Tchekhov, em russo e em português do Brasil.

## 2. Quadro teórico

Para os fins do nosso estudo, é preciso atualizar: 1) alguns princípios da teoria de Atos de Fala, formulados por J. Austin e J. R. Searle, entre outros; 2) o esquema de elementos de comunicação proposto por R. Jakobson; 3) o fenômeno dos marcadores discursivos.

### **2.1. Atos de fala**

Como se sabe, a teoria dos atos de fala teve seu início nos trabalhos de J. L. Austin (1962) e J. R. Searle (1969). A concepção de atos performativos proposta por J. Austin permitiu opor a constatação de uma situação dada (constativos) e a criação de uma situação nova (performativos), essa criação faz-se graças ao efeito de uma enunciação produzida pelo falante. A ideia de poder ter um efeito produzido pelas palavras, quaisquer que fossem (efeito perlocutivo), teve como consequência uma hipótese formulada por J. Austin de que qualquer enunciado implica consequências que o falante levava em consideração

e que devem ser “calculadas” pelo interlocutor (implicação de sentido). Além de ter uma implicação do sentido como consequência, cada enunciado tem como base uma condição informativa previamente feita (pressuposição), que sempre deve ser certa para que o enunciado seja aceite pelo interlocutor. O sentido complexo do enunciado fica, portanto, maior do que o seu conteúdo linguístico, que é formado apenas com o significado de palavras e de estruturas morfosintáticas, porque o sentido envolve, além do dito em voz alta, os componentes pressupostos e implicados.

As ideias de J. Searle permitiram fazer uma oposição entre o conteúdo proposicional que faz parte de qualquer enunciado, por um lado, e a forma que possa ter o enunciado. A forma é devida ao tipo de ato de fala (interrogativo, exclamativo, etc.). Em outras palavras, era a oposição entre aquilo que se dizia e o objetivo que o falante queria atingir. A forma do enunciado modelado de acordo com os fins comunicativos do falante correlaciona-se com o tipo do ato ilocutório, e por isso mesmo correlaciona-se com os objetivos comunicativos daquele que fala. Podemos fazer a seguinte observação: J. Searle formulou suas ideias apoiando-se nos pensamentos de Ch. Bally que fazia distinção entre o conteúdo da frase, que sempre é externo ao falante (*dictum*), e o componente subjetivo, que contém a interpretação individual do conteúdo pronunciado (*modus*) (Bally, 1944).

## **2.2. Esquema de elementos de comunicação**

O esquema de elementos de comunicação proposto por R. Jakobson (Jakobson, 1960), além do remetente e do destinatário com funções emotiva e conativa, respectivamente, e além do contexto com a função referencial, inclui também a mensagem com a função poética, o contato com a função fática e o código com a função metalinguística. O próprio Jakobson considerava a função poética como a central e a definidora na arte verbal (literatura), porém o estudo dela não pode ser realizado fora da área dos problemas gerais da língua.

This function [the *POETIC* function of language] cannot be productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function. [...]. The poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects.<sup>2</sup>

A função metalinguística, subestimada no início, quando ela foi reduzida à uniformidade do código, isto é, à presença de uma língua comum no sentido mais lato da palavra, ganhou mais importância conforme o desenvolvimento da análise discursiva e estudos cross-linguísticos orientados para o descobrimento de unidades de sentido invariáveis em línguas diferentes. O princípio de equivalência do sentido no texto no original e no texto traduzido é a pedra-chave da teoria da tradução. É evidente que tal equivalência é baseada na função metalinguística do código quando a semântica da palavra de uma língua deve ser relacionada, direta ou indiretamente, com a semântica da palavra da outra língua. A função fática, relacionada com o contato, pressupõe a existência do contato psicológico, intelectual e emocional, que pode ser interpretado também como a presença comunicativa, e a qual é possível correlacionar com o princípio de cooperação formulado por P. Grice (1975) com as respectivas máximas conversacionais que em conjunto determinam as regras operacionais da interação verbal eficaz no sentido de J. Searle, que explicou o conceito da possível “falha de comunicação”.

### **2.3. Marcadores discursivos**

O processo de interação verbal não só consiste na troca de informações mas também na promoção eficaz delas, que devem ser o mais confortável possível para o falante e para o interlocutor, no caso da comunicação oral, ou então para o autor e o leitor, no caso da comunicação escrita. Mas, ao mesmo

---

<sup>2</sup> Jakobson, 1960, p. 356

tempo, é sabido que os meios que fazem a comunicação eficaz variam, dependendo do discurso do registra da fala. Assim, no âmbito do registro informal (interação oral de caráter não oficial) é possível encontrarmos com frequência palavras e locuções que não descrevem a realidade material de nenhum lado, mas estão apenas orientadas ao falante ou à estruturação do discurso. Essas palavras e locuções, independentemente da sua natureza lexical ou morfológica, foram denominadas como *marcadores discursivos* ou *marcadores conversacionais* (Marcuschi 1989), (Portolés 1998), (Risso, Silva, Urbano, 2002), (Baranov, Plunguian, Rahilina, 1993), (Kisseleva, Paillard, 1998), entre muitos outros.

Esses marcadores fornecem a coerência pragmático-discursiva do texto, por um lado, e refletem de uma maneira imediata o processo de interação dos interlocutores. Os marcadores discursivos têm traços particulares que os destacam de outras classes de palavras:

Trata-se de um amplo grupo de elementos de constituição bastante diversificada (...) aos quais se pode atribuir homogeneamente a condição de uma categoria pragmática bem consolidada<sup>3</sup>.

[Marcadores discursivos] como mecanismos verbais da enunciação, atuam no plano da organização textual-interativa (...); operam no plano da atividade enunciativa e não no plano do conteúdo; por isso mesmo são exteriores ao conteúdo proposicional e à informação cognitiva dos tópicos (...); entretanto, asseguram a ancoragem pragmática desse conteúdo, ao definirem, entre outros pontos, a força ilocutória com que ele pode ser tomado.<sup>4</sup>

Marcadores discursivos, embora não coincidam, em línguas diferentes, no que diz respeito à sua natureza lexical e morfológica, desempenham funções pragmáticas parecidas, porque servem para a codificação de uma informação pragmática. No entanto, nem sempre uma língua dispõe da lista de meios lexicais que codificam a informação pragmática de um modo comparável ao de outra língua. Em outras palavras, os marca-

---

3 Risso, Silva, Urbano, 2002, p. 21

4 Risso, Silva, Urbano, 2002, p. 53

dores de estratégias discursivas, típicas e “normais” para uma língua, só às vezes podem ser representados adequadamente em outra língua. Dependendo do tipo pragmático do contexto e do marcador no texto em original, eles podem estar ausentes do texto traduzido ou ser representados por palavras e construções variadas que não têm significado pragmaticamente fixo e estável fora do contexto.

Na parte 3 serão analisadas algumas estratégias de tradução de marcadores russos que têm o significado pragmático-discursivo fixo e são uns dos mais usados nas peças “As três irmãs” e “A gaivota”, de A. Tchekhov.

## 3. Análise de tradução

### 3.1. Textos analisados

Foram analisadas as peças “As três irmãs” e “A gaivota” em russo e as traduções para o português brasileiro. Para a análise do texto em russo foi usada a edição A.P. Tchekhov. Obras completas. Peças. T. 10. Moscou, Ed. Pravda, 1950.<sup>5</sup> Para a análise do texto em português de “As três irmãs” foram escolhidas duas traduções: a tradução feita por Edla Van Steen e publicada na Global Editora, em 2008 (1a ed.); e a tradução feita por Tieza Tissi Barbosa como apêndice à sua dissertação de mestrado. Para a análise do texto em português de “A gaivota” foi escolhida a tradução feita por Rubens Figueiredo e publicada na Editora Cosac & Naify, em 2004. É preciso fazer uma observação: as traduções de Edla Van Steen e de Rubens Figueiredo foram feitas por tradutores e escritores profissionais, já a tradução de Tieza Tissi Barbosa não foi feita no âmbito de um projeto editorial que tivesse interesse comercial, mas foi realizada para os fins de um trabalho científico destinado à análise da encenação de “As três irmãs” feita por K. Stanislávski.

---

<sup>5</sup> А.П. Чехов. Собрание сочинений. Пьесы. Том 10. Москва, Издательство Правда, 1950.

### **3.2. Marcadores discursivos analisados**

Para a análise foram escolhidos os seguintes marcadores discursivos russos: *только; просто; все-таки; все же; у меня; у нас; у вас*. Também foi analisado o marcador português *então*, que têm alta frequência nas traduções. É preciso dizer que não todos os marcadores desempenham apenas o papel pragmático. Os lexemas e os sintagmas *просто; у меня; у нас; у вас* podem realizar a função referencial e fazer parte do conteúdo proposicional do enunciado, como em *Я бы не пошел на вашем месте... Очень просто* – “*Em seu lugar eu não iria... Muito simples.*” (As três irmãs); *У меня дочь больна немножко* – “*Minha filha não passa muito bem*” (As três irmãs). Contextos como estes não constituem objeto da análise porque o significado das palavras grifadas não ultrapassa a semântica do seu campo referencial.

#### **3.2.1. Marcador discursivo *только***

Esse marcador tem várias funções em russo, mas as funções encontradas nas peças analisadas podem ser resumidas, grosso modo, às seguintes: 1) restrição do campo semântico vasto até ficar um elemento só (“*только три дня*” – “só / apenas três dias”); 2) avaliação negativa implícita do conteúdo pronunciado antes, ou seja “tudo menos isso” (“*это интересно, только я занят*” – “é interessante, só que / porém / mas estou ocupado”).

O marcador discursivo *только* aparece em “As três irmãs” e em “A gaivota” dezenas de vezes, fato que justifica sua alta recorrência na língua. Na maioria dos contextos *только* representa a restrição do campo semântico e costuma ter equivalência na tradução, muitas vezes correta:

(1) “As três irmãs”

Одной рукой я поднимаю только полтора пуда<sup>6</sup>

Com uma mão levanto só um pud e meio<sup>7</sup>

Com uma mão eu levanto só um pud e meio<sup>8</sup>

<sup>6</sup> ТЧЕКHOV, 1950, p. 204. Grifo nosso.

<sup>7</sup> VAN STEEN, 2008, p. 4. Grifo nosso.

<sup>8</sup> BARBOSA, 2012, p. 112. Grifo nosso.

(2) “As três irmãs”

Я вас не помню, собственно, помню только, что вас было три сестры.<sup>9</sup>

Na verdade me lembro pouco das senhoras, sei apenas que eram três irmãs.<sup>10</sup>

Eu não me lembro da senhora, propriamente, lembro-me apenas que eram três irmãs<sup>11</sup>

(3) “A gaivota”

ей только тридцать два года<sup>12</sup>

mamãe tem só trinta e dois anos<sup>13</sup>

No entanto, se o marcador *только* aparece no texto russo no sentido de avaliação negativa (“tudo menos isso”), não são raros os casos de tradução não exata ou mesmo incorreta, ou simplesmente o equivalente pragmático do marcador discursivo está omitido.

(4) “As três irmãs”

Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста...<sup>14</sup>

Está bem, eu vou mas me deixe em paz, por favor.<sup>15</sup>

Está bem, eu irei, mas fique longe, por favor...<sup>16</sup>

(5) “As três irmãs”

Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось обещать, едва ли!<sup>17</sup>

Preservaram-me do trabalho. Porém, não conseguiram me

---

9 ТЧЕКHOV, 1950, p. Grifo nosso.

10 VAN STEEN, 2008, p. 7. Grifo nosso.

11 BARBOSA, 2012, p. 138. Grifo nosso.

12 ТЧЕКHOV, 1950, p. 123. Grifo nosso.

13 FIGUEIREDO, 2004, p. 14. Grifo nosso.

14 ТЧЕКHOV, 1950, p. 213. Grifo nosso.

15 VAN STEEN, 2008, p. 12. Grifo nosso.

16 BARBOSA, 2012, p. 176. Grifo nosso.

17 ТЧЕКHOV, 1950, p. 205. Grifo nosso.

afastar dele por completo.<sup>18</sup>

Protegeram-me do trabalho. Mas eu duvido que tenham conseguido, duvido!<sup>19</sup>

(6) “A gaivota”

Хорошо, только через десять минут будьте на местах.<sup>20</sup>

Muito bem, mas estejam em seus lugares daqui a dez minutos.<sup>21</sup>

(7) “A gaivota”

Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?<sup>22</sup>

Agora, não tenho mais ninguém, só você. Mas por que, por que você se submete à influência daquele homem?<sup>23</sup>

Nos contextos (4) – (7) os tradutores optaram pela conjunção adversativa *mas* ou *porém*, que só em parte pode substituir o significado do russo *только*. Em russo existem as adversativas *но; однако*, que podem ser consideradas como equivalentes exatos das adversativas em português. Os contextos em russo implicam, além do valor adversativo, uma avaliação negativa do conteúdo da frase à esquerda do marcador, mesmo em (6) que marca um acordo um tanto forçado, que explica a presença da frase com *только*. As conjunções *mas* e *porém* opõem o conteúdo da frase à esquerda e o conteúdo da frase à direita, que é função principal das adversativas, mas não pressupõem nenhuma avaliação da frase à esquerda. Essa diferença é notável em (7): em russo a pergunta que começa com *только* pressupõe a inexistência de resposta aceitável (não tem resposta), já em português a pergunta com *mas* não descarta a possibilidade de tal resposta (tem resposta). Em russo

---

18 VAN STEEN, 2008, p. 4. Grifo nosso.

19 BARBOSA, 2012, p. 118. Grifo nosso.

20 TCHEKHOV, 1950, p. 122. Grifo nosso.

21 FIGUEIREDO, 2004, p. 12. Grifo nosso.

22 TCHEKHOV, 1950, p. 145. Grifo nosso.

23 FIGUEIREDO, 2004, p. 69. Grifo nosso.

a troca de *только* por *но* mudaria esse subtexto, como *но* a pergunta passaria a ter respostas aceitáveis.

Em (8) – (11) nos deparamos com a ausência de equivalente na tradução

(8) “As três irmãs”

И только растёт и крепнет одна мечта...<sup>24</sup>

E Ø<sup>25</sup> anseio cada vez mais e mais...<sup>26</sup>

(9) “As três irmãs”

Надо только, чтобы Наташа не узнала как-нибудь о проигрыше.<sup>27</sup>

Natacha Ø não deve ficar sabendo que ele perdeu no jogo.<sup>28</sup>

(10) “As três irmãs”

Только смотрите: ничего не пить сегодня. Слышите? Вам вредно пить.<sup>29</sup>

Ø Escute aqui, nada de bebida hoje. Ouviu? Beber lhe faz mal.<sup>30</sup>

(11) “A gaivota”

Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды.<sup>31</sup> (p.151)

Tolices. Ø Não se pode amolecer, não se pode ficar a vida toda na beira da praia, esperando que o tempo melhore.<sup>32</sup>

É preciso dizer que na tradução de T. Barbosa nota-se uma tendência a achar em português equivalentes possíveis dos marcadores russos. Os casos de omissão de elementos prag-

---

24 TCHEKHOV, 1950, p. 203. Grifo nosso.

25 O sinal “Ø” marca a ausência de elemento textual.

26 VAN STEEN, 2008, p. 3. Grifo nosso.

27 TCHEKHOV, 1950, p. 221. Grifo nosso.

28 VAN STEEN, 2008, p. 20. Grifo nosso.

29 TCHEKHOV, 1950, p. 213. Grifo nosso.

30 BARBOSA, 2012, p. 178. Grifo nosso.

31 TCHEKHOV, 1950, p. 151. Grifo nosso.

32 FIGUEIREDO, 2004, p. 86. Grifo nosso.

maticamente relevantes são raros à diferença do que achamos na tradução de Van Steen. Talvez o objetivo de T. Barbosa, que traduzia diretamente do original russo e ao mesmo tempo traduzia as notas do encenador K. Stanislávski, fora conservar, na medida do possível, todas as nuances do texto, o objetivo de E. Van Steen, no entanto, era fazer o texto mais “português”, mais fácil de ler ou de ouvir quando ele fosse reproduzido no palco teatral. Quanto à tradução de R. Figueiredo, são poucos os contextos com a ausência de elementos discursivos, provavelmente isso explica-se pela qualidade do trabalho de um tradutor de russo profissional que segue o princípio de equivalência e adequação na tradução.

### 3.2.2. Marcador discursivo *просто*

Esse marcador nas peças encontradas tem valor geral de indicar uma coisa no seu estado mais isolado possível (“apenas isso / simplesmente isso”). Esse significado pode ter dois sub-significados parecidos, mas não iguais: 1) “não mais do que isso” (“это просто капризы” – “são simplesmente caprichos”); 2) “não menos do que isso” (“просто безнравственно” – “é simplesmente imoral”). Nas peças analisadas o marcador *просто* aparece com frequência em “As três irmãs” e muito pouco em “A gaivota”.

As duas traduções costumam encontrar equivalências pragmáticas certas e uniformes para o significado “não mais do que isso”, que é mais corrente em russo e, talvez, em português (contexto (12)), principalmente quando o conteúdo referencial não pode ser graduável e tem o valor geral do estado mais isolado possível (como em (13)):

(12) “As três irmãs”

Наташа. Разве есть примета?

Ольга. Нет, просто не идет... и как-то странно...<sup>33</sup>

Natacha. Por acaso significa algo ruim?

Olga. Não, não apenas lhe vai terrivelmente mal. Como se...<sup>34</sup>

33 TCHEKHOV, 1950, p. 215. Grifo nosso.

34 VAN STEEN, 2008, p. 14. Grifo nosso.

Natacha. Dá azar?

Olga. Não, apenas não combina... e é tão excêntrico...<sup>35</sup>

(13) “As três irmãs”

Так и послала без адреса, просто в Саратов.<sup>36</sup> (p.220)

Tivemos de remeter o telegrama sem o endereço, simplesmente a Sarátov.<sup>37</sup>

Só que não se lembrava do endereço. Remeti apenas a Sarátov.<sup>38</sup>

Se o marcador *просто* tem o significado “não menos do que isso”, as traduções optam por não traduzir (é a estratégia mais usada na tradução de E. Van Steen) ou por traduzir com os marcadores de reforço do tipo “*realmente*”, “*verdadeiro*”, que refletem perfeitamente as regras da combinação semântica de português mas perdem o significado russo da comparação dinâmica entre as coisas que é notável nos contextos (14) – (16):

(14) “As três irmãs”

Иван Романыч, у вас просто стыда нет!<sup>39</sup>

Ø O senhor não tem vergonha, Ivan Romanitch?<sup>40</sup>

Iván Romátich, você realmente não tem vergonha!<sup>41</sup>

(15) “As três irmãs”

Когда мне случается быть среди учителей, товарищей мужа, то я просто страдаю...<sup>42</sup>

Quando sou obrigada a estar na companhia de professo-

---

35 BARBOSA, 2012, p. 190. Grifo nosso.

36 TCHEKHOV, 1950, p. 220. Grifo nosso.

37 VAN STEEN, 2008, p. 20. Grifo nosso.

38 BARBOSA, 2012, p. 260. Grifo nosso.

39 TCHEKHOV, 1950, p. 207. Grifo nosso.

40 VAN STEEN, 2008, p. 6. Grifo nosso.

41 BARBOSA, 2012, p. 130. Grifo nosso.

42 TCHEKHOV, 1950, p. 219. Grifo nosso.

res, colegas do meu marido, isso é um verdadeiro tormento para mim.<sup>43</sup>

Quando me ocorre estar entre os professores, colegas de meu marido, eu realmente sofro.<sup>44</sup>

(16) “As três irmãs”

[...] в приличном светском обществе ты, я тебе прямо скажу, была бы просто очаровательна, если бы не эти твои слова.<sup>45</sup>

Você é tão bonita, encantaria a todos num ambiente fino, não fossem suas maneiras. Sinceramente.<sup>46</sup>

[...] você encantaria a todos Ø numa alta-roda, se não usasse essas palavras. Estou lhe dizendo.<sup>47</sup>

### 3.2.3. Marcadores discursivos *все-таки*, *все же*

Os marcadores discursivos *все-таки*, *все же* têm um significado bastante estável em russo e marcam relações de concessão ou adversativas. Esse caráter estável e, digamos, “simples” ou “estandardizado” explica a regularidade com a qual muitas vezes aparecem na tradução as locuções do tipo “mesmo assim”, “ainda assim”, “em todo o caso”, como é ilustrado em (17) – (20):

(17) “As três irmãs”

Конечно, не его дело, но все-таки, если хотите, то я, пожалуй, поговорю с ним.<sup>48</sup>

Naturalmente isso não lhe diz respeito, porém mesmo assim, se quiserem falarei com ele sobre isso.<sup>49</sup>

É claro, não é problema dele, mas, mesmo assim, se quiserem eu talvez possa falar com ele.<sup>50</sup>

---

43 VAN STEEN, 2008, p. 19. Grifo nosso.

44 BARBOSA, 2012, p. 250. Grifo nosso.

45 TCHEKHOV, 1950, p. 225. Grifo nosso.

46 VAN STEEN, 2008, p. 24. Grifo nosso.

47 BARBOSA, 2012, p. 300. Grifo nosso.

48 TCHEKHOV, 1950, p. 234. Grifo nosso.

49 VAN STEEN, 2008, p. 33. Grifo nosso.

50 BARBOSA, 2012, p. 404. Grifo nosso.

(18) “As três irmãs”

Но все же, мне кажется, самое главное и настоящее я знаю, крепко знаю.<sup>51</sup>

Porém a mim parece que o principal, o verdadeiro, eu conheço com certeza.<sup>52</sup>

Mas, em todo caso, me parece que o mais importante e verdadeiro eu sei, tenho convicção.<sup>53</sup>

(19) “As três irmãs”

Но все-таки лучше пускай диета. Я боюсь.<sup>54</sup>

De qualquer forma é melhor seguir a dieta. Estou com medo.<sup>55</sup>

Mas, em todo o caso, é melhor continuar a dieta... Tenho medo.<sup>56</sup>

(20) “A gaiivota”

Но все-таки я поеду. Я должен поехать.<sup>57</sup>

Irei atrás dela, seja como for. Tenho de ir.<sup>58</sup>

No entanto, os marcadores *все-таки*; *все же* podem não apenas indicar, mas também construir as relações concessivas. Isso quer dizer que, à diferença dos contextos (17) – (20) nos quais os marcadores estão apenas acompanhados da conjunção “но”, que desempenha o valor principal e estabelece as relações lógicas, nos contextos (21) – (23) os marcadores *все-таки*; *все же* criam tais relações graças à sua presença na frase. A omissão dos marcadores discursivos em (17) – (20) não deformaria a organização pragmática do enunciado, o que é uma prova do seu papel secundário, mas a omissão do marcador em (21) – (23) deformaria a organização pragmática:

---

51 TCHEKHOV, 1950, p. 222. Grifo nosso.

52 VAN STEEN, 2008, p. 21. Grifo nosso.

53 BARBOSA, 2012, p. 272. Grifo nosso.

54 TCHEKHOV, 1950, p. 217. Grifo nosso.

55 VAN STEEN, 2008, p. 17. Grifo nosso.

56 BARBOSA, 2012, p. 222. Grifo nosso.

57 TCHEKHOV, 1950, p. 131. Grifo nosso.

58 FIGUEIREDO, 2004, p. 33. Grifo nosso.

(21) “As três irmãs”

Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество...<sup>59</sup>

Os sofrimentos que vemos hoje em dia – e são tantos! Não deixam de demonstrar Ø uma certa elevação moral já alcançada pela sociedade<sup>60</sup>

Os sofrimentos que hoje se observam – e são tantos! – indicam Ø uma certa elevação moral alcançada pela sociedade<sup>61</sup>

(22) “As três irmãs”

Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда.<sup>62</sup>

Os pássaros migrantes, as cegonhas, por exemplo, voam e voam, e, sejam elevados ou mesquinhos os pensamentos que se agitam em sua cabeça, Ø seguirão voando sem se importar com os filósofos que possam existir entre eles.<sup>63</sup>

Os pássaros migrantes, as cegonhas, por exemplo, voam, voam e sejam os pensamentos levados ou baixos os pensamentos que vagam por suas cabeças, Ø todos eles vão voar sem saber o por quê ou para onde.<sup>64</sup>

(23) “As três irmãs”

Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе.<sup>65</sup> (p.247)

Tenho a impressão de que mesmo se morresse Ø continuaria a participar da vida de alguma maneira.<sup>66</sup>

---

59 TCHEKHOV, 1950, p. 209. Grifo nosso.

60 VAN STEEN, 2008, p. 9. Grifo nosso.

61 BARBOSA, 2012, p. 150. Grifo nosso.

62 TCHEKHOV, 1950, p. 222. Grifo nosso.

63 VAN STEEN, 2008, pp. 21-22. Grifo nosso.

64 BARBOSA, 2012, pp. 274-276 Grifo nosso.

65 TCHEKHOV, 1950, p. 247. Grifo nosso.

66 VAN STEEN, 2008, p. 45. Grifo nosso.

Assim, se eu morrer Ø eu vou continuar a participar da vida, de uma maneira ou outra <sup>67</sup>

A omissão sistemática dos marcadores em traduções (21) – (23) provavelmente deve obedecer às restrições semânticas e pragmáticas do português, que rejeita o uso de marcadores do tipo “mesmo assim” “em todo caso”, embora desde o ponto de vista do discurso russo esses marcadores possam parecer convenientes.

#### 3.2.4. Marcadores discursivos *у МЕНЯ; у НАС; у ВАС*

Esses marcadores ocupam um lugar especial, porque na maioria absoluta de contextos em que eles aparecem a função gramatical deles é de marcar a posseção como em “у меня болит голова” – “tenho dor de cabeça”. Nas peças analisadas o significado possessivo desses marcadores tem alta recorrência e quase sempre tem equivalentes gramaticais ou lexicais do texto em português como em (24):

(24) “As três irmãs”

[...] и тебе странно, когда у меня серьезное лицо.<sup>68</sup>

[...] e agora estranha quando o meu rosto está sério<sup>69</sup>

[...] agora estranha quando estou com um ar sério<sup>70</sup>

Entretanto, os marcadores do tipo *у МЕНЯ; у НАС* podem ter significado específico, que não é a posseção gramatical propriamente dita. O significado pragmático desses marcadores pode ser descrito como “ter a ver com”, “ter relação com”, “dizer respeito a”, em outras palavras, o significado de cumplicidade. É preciso sublinhar que esse significado pragmático não descreve a posseção de uma coisa alienável ou inalienável entendida tradicionalmente, como foi ilustrado em (24). A posseção gramatical é uma categoria universal e tem realizações gramaticalmente obrigatórias e estáveis tanto em russo quanto em português (por exemplo, *МОЙ; МОЯ – о теи; а*

67 BARBOSA, 2012, p. 544. Grifo nosso.

68 ТЧЕКHOV, 1950, p. 205. Grifo nosso.

69 VAN STEEN, 2008, p. 4. Grifo nosso.

70 BARBOSA, 2012, p. 118. Grifo nosso.

*minha; estou com; tenho*). Já o valor pragmático de “ter a ver com” não é nada obrigatório, como todo valor pragmático, mas não é raro em discurso russo e, como tal, tem sua realização lexical mais ou menos estandardizada em locuções do tipo *у меня; у нас*. Provavelmente, o significado pragmático de cumplicidade não é característico do discurso em português, e por isso ora não está traduzido nas peças analisadas, como em (25) – (28), ora está traduzido só em parte, quando o sentido de *у нас; у вас*, que pressupõe a ideia de “estar relacionado com a situação atual, participantes da situação atual, lugar atual e momento atual”, fica reduzido à indicação apenas de lugar, como em (29) – (31):

(25) “As três irmãs”

*(Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит...<sup>71</sup>*

*(Aponta para o coração) Ø Aqui dentro ferve algo...<sup>72</sup>*

*(Apontando o próprio peito.) Está ardendo Ø aqui<sup>73</sup>*

(26) “As três irmãs”

*Il parait, que mon Бобик deja ne dort pas, проснулся. Он у меня сегодня нездоров.<sup>74</sup>*

*Il parait que mon Bobik déjà ne dort pas, já acordou. Ele não está totalmente bem hoje Ø.<sup>75</sup>*

*Il parait, que mon Bóbik déjà ne dort pás, acordou. Ø Hoje ele não está bem.<sup>76</sup>*

(27) “As três irmãs”

*Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе.<sup>77</sup>*

Que ruído é esse no fogão? Um pouco antes da morte de

71 ТЧЕКHOV, 1950, p. 244. Grifo nosso.

72 VAN STEEN, 2008, p. 43. Grifo nosso.

73 BARBOSA, 2012, p. 516. Grifo nosso.

74 ТЧЕКHOV, 1950, p. 225. Grifo nosso.

75 VAN STEEN, 2008, p. 24. Grifo nosso.

76 BARBOSA, 2012, p. 302. Grifo nosso.

77 ТЧЕКHOV, 1950, p. 220. Grifo nosso.

papai a chaminé fazia o mesmo ruído Ø.<sup>78</sup>

Esse barulho na pêchka. Um pouco antes da morte de nosso pai Ø houve um uivo na chaminé.<sup>79</sup>

(28) “A gaivota”

После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я [...]<sup>80</sup>

Depois de alguns charutos ou de alguns cálices de vodca, o senhor já não é mais Piotr Nikoláievitch, mas sim Piotr Nikoláievitch acrescido de uma outra pessoa; Ø o seu eu se dilui.<sup>81</sup>

(29) “As três irmãs”

Помнишь, Оля, у нас говорили: «влюбленный майор».<sup>82</sup>

Olga, eu me recordo, dizia-se sempre em casa: “o major apaixonado”<sup>83</sup>

Lembra Ólia, que em casa falavam do “major apaixonado”<sup>84</sup>

(30) “As três irmãs”

Пусть у нас переночуют...<sup>85</sup>

Hoje vão dormir aqui.<sup>86</sup>

A casa deles quase pegou fogo. Deixe que passem a noite aqui<sup>87</sup>

---

78 VAN STEEN, 2008, p. 19. Grifo nosso.

79 BARBOSA, 2012, p. 254. Grifo nosso.

80 TCHEKHOV, 1950, p. 134. Grifo nosso.

81 FIGUEIREDO, 2004, p. 43. Grifo nosso.

82 TCHEKHOV, 1950, p. 208. Grifo nosso.

83 VAN STEEN, 2008, p. 7. Grifo nosso.

84 BARBOSA, 2012, p. 140. Grifo nosso.

85 TCHEKHOV, 1950, p. 230. Grifo nosso.

86 VAN STEEN, 2008, p. 30. Grifo nosso.

87 BARBOSA, 2012, p. 362. Grifo nosso.

(31) “A gaiivota”

Сколько у вас перемен, однако! Из гостиной сделали кабинет.<sup>88</sup>

Mas quantas novidades, por aqui! Transformaram a sala de visitas em um escritório de trabalho.<sup>89</sup>

### 3.2.5. Marcador discursivo português *então*

O marcador discursivo português *então* foi escolhido para a análise pelas seguintes razões: ele é de alta recorrência em português e abrange uma gama de significados tipicamente pragmáticos, entre os mais frequentes podemos destacar, de acordo com S. Silva (2004), o significado de introdução de enunciado de conteúdo conclusivo e o de sinal de continuação de sequência lógica de enunciados (SILVA, 2004, p.97). É de se notar que em russo existe um marcador com funções parecidas: *значит*, mas o uso dele é muito menos frequente. Assim, o marcador *значит* ocorreu 11 vezes no texto russo de “As três irmãs” e 7 vezes em “A gaiivota” e na maioria dos casos foi traduzido como “então” ou “quer dizer”, que consideramos totalmente correto. O marcador português “*então*” ocorreu 24 vezes na tradução de E. Van Steen, 29 ocorrências na tradução de T. Barbosa (“As três irmãs”), quando o texto russo tinha só 12 marcadores de conclusão ou de sequência lógica; “*então*” teve 27 ocorrências na tradução de R. Figueiredo (“A gaiivota”), com 17 ocorrências de marcadores análogos em russo. Tudo isso indica que o discurso em português exige com maior frequência, em comparação com o discurso em russo, a indicação formal de sequência lógica ou de enunciação de conteúdo conclusivo, como é indicado em (32) – (34):

(32) “As três irmãs”

Брат, вероятно, будет профессором, Ø он все равно не станет жить здесь.<sup>90</sup>

88 ТЧЕКHOV, 1950, p. 152. Grifo nosso.

89 FIGUEIREDO, 2004, p. 88. Grifo nosso.

90 ТЧЕКHOV, 1950, p. 203. Grifo nosso.

Nosso irmão seguramente se tornará professor universitário, então não irá ficar mesmo aqui.<sup>91</sup>

(33) “As três irmãs”

Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, Ø будем же отдыхать, будем веселиться<sup>92</sup>

Hoje, senhores, é domingo, dia de descanso, então vamos descansar, e vamos nos divertir.<sup>93</sup>

(34) “A gaiivota”

Все поставили? Ø Я начинаю... Двадцать два!<sup>94</sup>

Todos já apostaram? Então vou começar... Vinte e dois!<sup>95</sup>

Se no texto em russo aparecem marcadores de sequência lógica, eles são muito mais variáveis e não podem ser reduzidos a um modelo léxico universal, como é o “*então*” em português; em russo os equivalentes pragmáticos de “*então*” podem ser *так вот; так; и; ну вот; следовательно*, etc.:

(35) “As três irmãs”

И я с тобой пойду.<sup>96</sup>

Então eu vou com você...<sup>97</sup>

(36) “As três irmãs”

Ты, Маша, здесь, Ирина здесь, ну вот прекрасно – объяснимся начистоту, раз навсегда.<sup>98</sup>

Você está aqui, Macha, Irina também, então – ótimo – vamos esclarecer tudo, de uma vez por todas.<sup>99</sup>

---

91 VAN STEEN, 2008, p. 3. Grifo nosso.

92 TCHEKHOV, 1950, p. 213. Grifo nosso.

93 BARBOSA, 2012, p. 174. Grifo nosso.

94 TCHEKHOV, 1950, p.156. Grifo nosso.

95 FIGUEIREDO, 2004, p. 97. Grifo nosso.

96 TCHEKHOV, 1950, p. 247. Grifo nosso.

97 BARBOSA, 2012, p. 546. Grifo nosso.

98 TCHEKHOV, 1950, p. 239. Grifo nosso.

99 BARBOSA, 2012, p. 456. Grifo nosso.

(37) "A gaiivota"

Как хочешь. Вместе, так вместе...<sup>100</sup>

Como preferir, iremos juntos, então...<sup>101</sup>

(38) "A gaiivota"

Так вот пусть изобразят нам это ничего.<sup>102</sup>

Pois então que nos mostrem como será esse nada.<sup>103</sup>

## 4. Considerações finais

1. Apesar das estratégias diferentes utilizadas pelos tradutores, é possível encontrar traços comuns na tradução de marcadores discursivos: se o marcador russo tem equivalências parciais em português (*только; просто*), os tradutores optam pela variante mais típica para o russo, isto é, a mais usada; se não há equivalências fixas, os tradutores seguem estratégias diferentes, uns preferem não usar nenhum marcador, outros servem-se de marcadores mais ou menos parecidos.

2. A frequência de marcadores no texto em original e na tradução não coincide, no texto em russo há mais marcadores do que no texto em português. As explicações são duas: primeiro, o desejo dos tradutores de fazer o texto mais neutro estilisticamente, e os marcadores discursivos usados na oralidade, com certeza, fazem o texto mais informal; segundo, a existência das particularidades gerais do discurso informal em russo, que mais do que o discurso em português está ligado à informação implícita (não pronunciada), que, por sua vez, exige um sistema de marcadores discursivos que ajudam a operar tal informação.

3. O Discurso em português exige com maior frequência do que o discurso em russo a expressão de relações lógicas en-

---

100 TCHEKHOV, 1950, p. 148. Grifo nosso.

101 FIGUEIREDO, 2004, p. 76. Grifo nosso.

102 TCHEKHOV, 1950, p. 127. Grifo nosso.

103 FIGUEIREDO, 2004, p. 22. Grifo nosso.

tre os enunciados. Esse fator obriga os tradutores a usarem o marcador em português *então* em contextos que não têm equivalências em russo.

4. A figura do destinatário do texto traduzido pode influir nas estratégias de tradução. Se a tradução não é feita do texto original ou se é uma tradução e adaptação, como é o caso da E. Van Steen, então, apesar da precisão na tradução do conteúdo das frases dos personagens, os componentes pragmáticos podem ser reduzidos em muitos casos. Tal estratégia pode ser explicada pelos fins comerciais para os quais a tradução foi feita: se algumas estratégias pragmático-discursivas podem parecer alheias ao discurso em português, elas não aparecem no texto. No entanto, se a tradução foi feita diretamente do original e pretende ser a mais próxima possível dele e pretende guardar as particularidades da linguagem do original, que é o caso da tradução de R. Figueiredo e principalmente da tradução de T. Barbosa, os componentes pragmático-discursivos aparecem no texto traduzido quase sempre, mesmo nos contextos em que a frase em português pode parecer um pouco artificial.

5. Alguns marcadores discursivos de outra língua, assim como os elementos idiossincráticos de outra cultura, por um lado, marcam com cores vivas a realidade linguística alheia (“etnografia da fala” de D. Hymes), mas por outro podem carecer de equivalentes lexicais na língua da tradução, e, ainda que tenham, a frequência deles não deve ser muito alta. A ausência sistemática na tradução de marcadores faz com que o desenho comunicativo, que envolve o jogo do dito e do não dito, fique simplificado demais. Mas a tradução escrupulosa de todos os marcadores pode fazer o texto muito artificial.

6. O caráter variável, pouco estável, dos métodos de tradução de marcadores discursivos, quando um marcador pode ser traduzido por mais de uma variante lexical, mostra o caráter opcional, não obrigatório, do valor pragmático do elemento traduzido na língua da tradução. E vice-versa, a estabilidade lexical, que pode ter o marcador no texto traduzido, indica a sua necessidade e uso regular na língua da tradução.

## 5. Referências bibliográficas

AUSTIN, John. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. Quatrième édition revue et corrigée. Berne: Franke, 1965 (1944).

BARBOSA, Tieza Tissi. *As partituras de Stanislávski para As Três irmãs de Tchekhov: tradução e análise da composição espacial da encenação*. São Paulo: 2012, 598p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FIGUEIREDO, Rubens. *A gaivota*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GRICE, Paul (1975). *Logic and conversation*. In Cole, P.; Morgan, J. (eds.). *Syntax and semantics*. Vol. 3: Speech acts. New York: Academic Press. pp. 41–58.

GUMPERZ, John J. Hymes, Dell. (1964). *The Ethnography of Communication*. Special issue of *American Anthropologist*, 66 (6), Part II: 137–54.

HYMES Dell. "The Ethnography of Speaking". In GLADWIN, T. & STURTEVANT (orgs.). *Anthropology and Human Behavior*. Washington, D.C.: Anthropological Society of Washington, 1962

JAKOBSON, Roman (1960). *Linguistics and Poetics*. In T. SEBEEK (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press

LABOV William. *Padrões sociolinguísticos*. (Trad. M. Bagno, M.M. Pereira Schere, C. Rodrigues Cardoso). São Paulo, arábola, 2008.

MARCUSCHI, Luiz. "Marcadores conversacionais no português brasileiro: formas posições e funções". In: CASTILHO, A. T. (org.) *Português falado culto no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989. p. 281-322.

PORTOLÉS, José. *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel, 1998.

RISSE, Mercedes Sanfelice; SILVA, Giselle Machline de O.; URBANO, Hudinilson. *Marcadores discursivos: traços definidores*. In: KOCH, I. V. Gramática do português falado. Vol VI: Desenvolvimentos, 2002. p. 21-105.

SEARLE, John R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: CUP, 1969.

SILVA, DUARTE JULIÃO S. *Marcadores discursivos no ensino de português-língua estrangeira (ple) no Brasil*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2004.

ТСHEKHOV, A. *Obras completas. Peças*. V. 10. Moskva: Pravda, 1950.

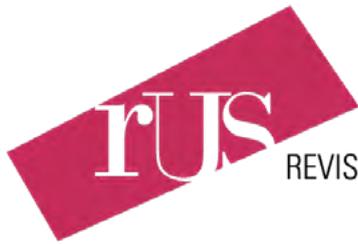
VAN STEEN, Edla. *Três irmãs*. Rio de Janeiro: Global, 2008. Disponível em: <https://oficinadeteatro.com/conteudotextos/-pecas-etc/pecas-de-teatro/viewdownload/5-pecas-diversas/109-as-tres-irmas>. Acesso em 07/03/2022

БАРАНОВА Н., ПЛУНГЯН В. А., РАХИЛИНА Е. В. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка. Москва: Помовский и партнеры, 1993.

КИСЕЛЕВА К., ПАЙАР Д. (Ред.) Дискурсивные слова русского языка: опыт контекстно-сематического описания. Москва: метатекст, 1998.

Recebido em: 23/02/2022

Aceito em: 07/04/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# **As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática**

---

## ***Chekhov's Three Sisters: time conflict and dramatic irony***

Autor: Rodrigo Alves do Nascimento

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194969>

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática*. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 126-146, 2022



# As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática<sup>1</sup>

Rodrigo Alves do Nascimento\*

**Resumo:** Na peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchékhov, personagens se reúnem em uma mesma casa de província, mas experimentam cada um a seu modo temporalidades distintas. Temporalidades relacionadas ao tédio, à memória, à melancolia, aos desejos, à recusa e aos sonhos se encontram e se chocam por meio de diálogos disfuncionais que parecem mais isolar que aproximar. Neste artigo, demonstro como a progressão dramática desta peça se baseia num tipo de ironia estrutural, que desestabiliza a forma do drama tradicional e revela a complexidade da experiência temporal da província russa em uma época de crise.

**Abstract:** In Anton Chekhov's play *Three Sisters*, the characters gather in the same provincial house, but each experience expresses in its way different temporalities. Temporalities related to boredom, memory, melancholy, desire, refusal, and dream meet and clash through dysfunctional dialogues that seem to isolate rather than bring together. In this paper, I show how the dramatic progression of this play is based on a kind of structural irony, which destabilizes the form of traditional drama and reveals the complexity of the temporal experience of the Russian provinces in a period of crisis.

**Palavras-chave:** Anton Tchékhov; *As Três Irmãs*; Tempo; Temporalidade; Ironia dramática

**Keywords:** Anton Chekhov; *Three Sisters*; Time; Temporality; Dramatic irony

\* Mestre e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi professor substituto de História do Teatro e das Ideias Teatrais na Universidade Estadual Paulista (UNESP). É autor de "Tchékhov e os palcos brasileiros" (Ed. Perspectiva, 2018).  
rodrigotutao@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>

**A**s *Três Irmãs*, de Tchékhov, é uma peça que logo de início se distancia do modelo dramático baseado no protagonismo individual. Não só o título destaca uma coletividade, mas, diferentemente das peças anteriores do dramaturgo, como *Ivánov* ou *A Gaivota*, em que se coloca no primeiro plano o drama de um anti-herói fraturado, aqui predomina a ação de um grupo. Ela evolui em movimento centrífugo, feito de dramas íntimos que se dissolvem em uma dinâmica difusa. Como resultado, é comum encontrar ainda hoje leituras que reduzem a subjetividade das personagens a um lamento uníssono, apagando nuances e conflitos sob a ideia algo repisada de que, nesse drama, todos sofrem profundamente e "nada acontece". Tchékhov sabia dos riscos que corria ao elaborar um quadro desse tipo. Talvez por isso o trabalho de escrita de *As Três Irmãs* tenha se mostrado mais difícil que o normal.<sup>1</sup>

Contribuiu para este fato um elemento importante: diferentemente de qualquer receita modelar de época, *As Três Irmãs* desestabilizava os principais componentes da *peça benfeita*, então muito cultivada nos *vaudevilles* e melodramas que abundavam nos teatros russos. Sequer a fábula da peça pode ser recuperada dentro de um quadro de acontecimentos claros, como convinha aos dramas da época.<sup>2</sup> Há ali o destino das filhas e do filho dos Prózorov – Olga, Macha, Irina e Andrei – que recebem em sua propriedade na província a visita de militares. Ao longo dos anos, vão perdendo paulatinamente espaço dentro da casa, que passa a ser ocupada pela esposa de

---

1 Em carta a Górkí, em outubro do mesmo ano, foi ainda mais específico: "Escrever *As Três Irmãs* foi um trabalho terrivelmente difícil. Há três heroínas, sendo cada uma delas um tipo especial, e todas as três filhas de um general! A ação se passa em uma cidade de província, como Perm; o ambiente – militar, de artilharia" (tradução minha). Ver: TCHÉKHOV, Anton. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh*. v.9. Moscou: Naúka, 1974, p. 133.

2 MARSH, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed.). *A History of the Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 162.

Andrei, Natacha, a qual reivindica um quarto para seus filhos e, em seguida, traz o próprio amante Protopópov para a sala de visitas. Por fim, as irmãs têm a casa hipotecada devido às dívidas do irmão, os militares deixam a cidade, Olga se muda para a escola onde tornou-se diretora, Macha tem seu romance com um dos militares interrompido, Irina perde seu futuro marido – o barão Tuzenbach – em um duelo e Andrei contenta-se com um trabalho local. Não há conflitos abertos em cena e mesmo acontecimentos grandiloquentes, como o adultério de Natacha, o incêndio na cidade, a hipoteca da casa e a morte do barão Tuzenbach em duelo ocorrem sempre fora de cena, de modo que deles só há breves notícias, de repercussão oblíqua em cena.

Os acontecimentos são difusos, o arco temporal que liga os eventos do primeiro e do último ato é atipicamente longo... Nada ali parece seguir o itinerário da ação concentrada em um espaço de tempo comprimido, o que garantiria, segundo as peças convencionais europeias da época, a tensão dramática.<sup>3</sup> Isso porque, ao longo de sua trajetória como dramaturgo, tornou-se programática para Tchékhov a ideia de que destacar em primeiro plano momentos de exceção só mascara a matéria cotidiana, distendida e descosturada, de que é feita a vida das pessoas; e no caso específico desta peça, tais momentos só fariam ofuscar algo decisivo: a angústia de personagens intimamente fraturadas que não sabem lidar com a passagem do tempo. Afinal, a famosa cadeia causal de pequenos acontecimentos que culmina em uma cena decisiva, na qual um acontecimento excepcional tem seu desenlace, é pouco afim aos motivos retardantes (memórias, sonhos) ou às experiências que não impliquem em uma identificação plena com o tempo presente e sua marcha. Nesse tipo de drama não se pensa sobre o tempo presente: vive-se.

Mas cada vez mais nas peças longas de Tchékhov e, em especial n'*As Três Irmãs*, a consciência de um desajuste entre as aspirações individuais e o tempo no qual elas deveriam se realizar é cada vez maior. Daí a abundância de referências ao

<sup>3</sup> CHAKH-AZÍZOVA, T. K. *Tchékhov i zapadno-everopejskaia drama evo vrémeni*. Moscou: Iz. Naúka, 1966, p. 50.

tempo. De Olga sabemos, logo no início do 1º ato, que é cinco de maio, primavera, dia da santa de Irina, irmã que completa vinte anos. Em seguida sabemos que é meio-dia (o relógio badala). Estão há um ano da morte do pai e há onze anos longe de Moscou. Irmãos e convidados se reúnem para o almoço e mencionam suas idades ou o quanto envelheceram, falam da promessa futura de Andrei como intelectual e Irina ganha um samovar velho de presente do senil Tchebutykin. No 2º ato é inverno, oito da noite, e os personagens se preparam para receber os mascarados que vêm para a comemoração da *máslenitsa*.<sup>4</sup> Aproximadamente dois anos se passaram, pois Natacha já mora na casa com Andrei e os dois têm um filho. Andrei não se tornou professor universitário, trabalha na repartição com Protopópov. Irina também começou a trabalhar no correio, está cansada e com semblante completamente diverso do 1º ato. O 3º ato ocorre de madrugada, entre duas e quatro horas, e provavelmente é verão, já que amanhece muito cedo. Estão a aproximadamente um ano do 2º ato, pois Irina tem 23 anos e Natacha já tem um segundo filho. Irina agora trabalha na prefeitura e aceita a sugestão de Olga de que deve se casar com o velho Tuzenbach. Recebem a notícia de que os militares serão transferidos para outra cidade, depois de alguns anos ali instalados. Já o último ato ocorre por volta de um meio-dia de outono, é dia da partida do primeiro grupo de militares. Olga já não mora na casa e agora vive na escola, onde é diretora. O amante de Natacha visita a casa e provavelmente é o pai da nova criança.<sup>5</sup>

Além de tais referências diretas ao tempo nas rubricas, a todo momento os personagens fazem referência ao cansaço, à falta de sentido e ao tédio do presente, rememoram insistentemente a Moscou de onze anos atrás, filosofam sobre o futuro e se serão lembrados ou não daqui a centenas de anos. A cons-

---

4 A *máslenitsa* é uma comemoração pagã popular russa, realizada uma semana antes da quaresma. Hoje a *máslenitsa* se converteu no tradicional carnaval de São Petersburgo.

5 C. Turner faz levantamento exaustivo e detalhado da presença de elementos que marcam o tempo e sua passagem ao longo de *As Três Irmãs*. Segundo ele, pode-se dizer que, ao todo, quatro anos e meio se passaram entre o primeiro e o último ato. Ver: TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 28., mar. 1986, p. 64-79.

ciência do tempo e de sua passagem é tão palpável que é como se ele tivesse se condensado em um objeto sólido no centro da sala ou do jardim. Sua constatação como tema de *As Três Irmãs* é inescapável.<sup>6</sup>

Como se vê, é preciso dar movimento dramático a um tema que se baseia na difícil dialética entre a percepção do fluxo temporal por cada personagem e o horizonte de possibilidades aberto pela província russa em um momento histórico de transição. Daí o fato de que os personagens só fazem refletir sobre a vida esfacelada, sobre o passado idealizado nunca repostado, sobre um futuro utópico que os resgate da vida vazia ou sobre as mudanças que parecem operar nos bastidores de um presente de inação. O resultado é um mosaico de percepções sobre o tempo só aparentemente arranjado de maneira harmônica. Tal aparência se sustenta em grande medida porque a casa senhorial de província se torna o centro nervoso, o ponto de encontro de sujeitos que se sentam lado a lado para o jantar, para jogar cartas e para “filosofar”; mas, mesmo que em um espaço comum, as setas do tempo que habitam o interior de cada um apontam para sentidos diversos. Nenhuma percepção do tempo é secundarizada na trama, ainda que, ao final, sejam todas arrastadas pela dinâmica de um tempo histórico que tende a tornar obsoleta aquela forma de vida.<sup>7</sup>

Esta armação prismática, típica das últimas peças do dramaturgo, é coerente com sua ambição por uma objetividade que não ceda a ideias pré-concebidas ou a construções artificiais de intriga. Daí o perigo de buscarmos uma “filosofia do tempo” em Tchekhov, já que, em suas peças, em especial n’*As Três Irmãs*, a estrutura dramática não favorece a predominância de um único discurso. Toda a peça é baseada em uma dinâmica de afirmação-contraposição que tem efeito inevitavelmente

6 “Dentre todas as suas peças, esta é aquela em que vemos mais claramente o trabalho do tempo sobre as vidas humanas.” (tradução minha) Ver: HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: Archipel Slave/ L’Age D’Homme, 2009.

7 NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Anton Tchekhov: drama, tempo e crise*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. São Paulo, 2019, p. 159.

irônico.<sup>8</sup> Isso significa que a validade do discurso de cada personagem é sempre posta em suspensão – o que não significa, por outro lado, que não haja um enunciado sobre o tempo sugerido na própria tessitura dramática. O caráter problemático do diálogo, a ação indireta e os solilóquios que povoam a trama<sup>9</sup> sugerem, em seu conjunto, um discurso sobre os sujeitos numa época de crise. As temporalidades habitadas por cada um disputam sua existência no espaço de uma sociabilidade esfacelada. Promovem uma luta sutil, íntima, que, para ganhar forma, põe em xeque não só as convenções do drama, como também a própria ideia de um presente das ações como temporalidade estável.

## Um mesmo diálogo, muitos tempos

A imagem do lar aconchegante, recluso, não resiste às primeiras cenas de *As Três Irmãs*. A casa dos Prózorov é rapidamente atravessada por militares que visitam as irmãs daquela respeitada família. Assim como o antigo patriarca, que se mudara de Moscou para aquela cidade de província para servir como militar, os oficiais que frequentam o jardim, a sala e mesmo os aposentos dos Prózorov também estão ali na condição provisória de militares a serviço e têm aquela casa como extensão das suas próprias. Diferentemente do ninho familiar protegido da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, a casa de *As Três*

---

8 Em seu famoso estudo sobre as peças longas de Tchekhov, *Chekhov the dramatist*, David Magarshack (1952) se aproxima de tal discussão a partir da ideia de coro (“chorus”) estabelecendo uma relação entre esse efeito de sobreposição irônica e a estrutura das tragédias clássicas gregas. Aqui, me parece que tal aproximação do coro, apesar de sugestiva, remete a uma dinâmica comunitária e orgânica que é de todo diversa do tipo de subjetividade que prevalece nos dramas tchekhovianos, em que ela se manifesta mais como fratura ou cisão da relação (para consigo e para com os demais sujeitos), do que como unidade.

9 Alguns trabalhos fundamentais sobre a dramaturgia de Anton Pávlovitch Tchekhov já atentaram para estes elementos como característicos de obra. Entre eles: CARNICKE, Sharon Marie. *Checking Out Chekhov – a guide to the plays for actors, directors and readers*. Boston: Academic Study Press, 2013; MAGARSHACK, David. *Chekhov the dramatist*. Londres: John Lehmann, 1952; SUKHIKH, I. N. *Problíemy poétiki A. P. Tchekhova*. Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987; TCHUDÁKOV, A. P. *Mir Tchekhova: Vozniknoviénié i utverjdenié*. Moscou: Sov. Pissatiel, 1986.

*Irmãs* não é estritamente conjugal ou familiar, mas aberta, “onde reina uma aparente convivialidade”<sup>10</sup>. No entanto, essa convivialidade, que compete à etiqueta de mulheres “bem-educadas” da época e a oficiais de linhagem aristocrática, é apenas condição aparente: não só ofusca um incoercível sentimento de isolamento como também escamoteia o fato de que cada um se encontra imerso em uma sintonia, habitando uma temporalidade diversa da do interlocutor com quem conversa, para quem acena ou sorri:

OLGA: Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram os brotos nas bétulas. Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me recordo perfeitamente. Nesta época, começo de maio, em Moscou já está tudo florido, faz calor, os raios de sol inundam toda a cidade. Passaram-se onze anos, mas me recordo de tudo, tintin por tintin, como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Quando acordei hoje de manhã e vi toda essa luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.

TCHEBUTYKIN: Que nada!

TUZENBACH: Claro, que bobagem!

*(Macha, pensativa, a cabeça inclinada sobre o livro, assobia suavemente uma canção.)*

OLGA: Não assobie, Macha. Como pode fazer isso? *(Pausa)*. Desde que vou ao liceu todos os dias e à noite dou aulas particulares, tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota. E anseio cada vez mais e mais...

IRINA: Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou.

OLGA: O quanto antes!

*(Tchebutykin e Tuzenbach riem).*<sup>11</sup>

De início, o momento presente serve de gatilho para que Olga rememore sua vida em Moscou e as sensações que se tem por

10 SARRAZAC, Jean-Pierre. “O Íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)”. In: *Sobre a Fábula e o Desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 29.

11 TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006, p. 7-8.

lá naquela época do ano. É como se ela se deslocasse do tempo partilhado com as irmãs e entrasse numa temporalidade nostálgica (“mas me recordo de tudo, tintin por tintin”), que aos poucos se impõe sobre a experiência presente: é à terra natal que deseja retornar. O presente parece não interessar – é aquele outro tempo que deseja viver. De repente, é convocada novamente ao tempo de agora, não só pelos dois homens na sala ao lado, que conversam em outra sintonia, mas pela irmã que assobia. Irrita-a não só a quebra em seu fluxo íntimo, mas também perceber que Macha está sintonizada com uma temporalidade diversa. Onde estaria a irmã? No tempo ficcional do livro que tem em mãos, em alguma memória ou simplesmente naquela temporalidade melancólica, desacelerada, que resiste a uma identificação com o presente o qual ela acredita estar partilhando com Irina?

Após essa interrupção, Olga é transportada da temporalidade nostálgica e trazida para um tempo de agora. Como diria o próprio Tchekhov em carta a Meyerhold de 1899 (durante o período de feitura de *As Três Irmãs*, portanto), “a desarmonia entre o passado e o presente é sentida em primeiro lugar dentro da família”,<sup>12</sup> e Olga a sente na forma do presente vazio, que, comparado às lembranças de Moscou, é dolorosamente inferior. Logo adiante ela desabafa: “tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota...”. Irina a interrompe, e só aparentemente está sintonizada com a irmã, pois não é capaz de remoer nostálgicamente essa Moscou idealizada. Para ela, Moscou só interessa se apontar para o futuro: “Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou”. Imediatamente, Olga é arrastada para essa temporalidade projetada, da qual Macha não pode participar, porque está dolorosamente presa ao presente: “Macha nos visitará todos os anos para passar o verão em Moscou”. Macha, alheia tanto à nostalgia de Olga quanto à empolgação futura de Irina, assobia.<sup>13</sup>

---

12 No original: “разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье.”. ТЧЕХОВ, 1974, v.8, p. 274–275

13 Idem, p. 7-8.

Como se vê, partilham o mesmo espaço, falam a mesma língua, mas experimentam temporalidades diversas. Conversam, mas o diálogo pelo qual se criavam vínculos ou se desenvolviam conflitos no drama tradicional, agora é apenas expressão fraturada de tempos apartados. Este presente dramático disfuncional, ocupado por várias temporalidades em silenciosa dispersividade, fez com que muitos intérpretes vissem nas peças de Tchékhov a matriz de toda uma tradição teatral do século XX, que teria em Ionesco e Beckett seus principais expoentes.<sup>14</sup> Para eles, a expressão dessa simultaneidade de temporalidades, que ganha forma nas conversas desencontradas, nas falas ilógicas e cheias de citações descontextualizadas, seriam característica típica do absurdismo no drama.

No entanto, em Tchékhov, os personagens ainda apostam no diálogo, apostam nessa “instituível relação imediata entre si mesmo e o outro; o encontro, sempre catastrófico, com o Outro”.<sup>15</sup> Experimentam temporalidades diversas, mas de algum modo buscam dar sentido à experiência desse tempo de agora. Nesse processo, suas perspectivas se cruzam, seus desejos se encontram, seus problemas se comunicam, para logo após imergirem novamente em turbilhões íntimos que o diálogo convencional – baseado que é na palavra resolva de uma subjetividade íntegra – não pode expressar.<sup>16</sup>

Mas ainda que o destino desses personagens naquela propriedade de província pareça trágico, não se pode tomar os desabafos, os balanços de vida e os lampejos utópicos de cada um como última palavra. Tchékhov faz do contrapeso irônico um movimento central nos diálogos da peça. Mais do que a temporalidade habitada por cada um, é o conjunto, como simultaneidade de temporalidades, que interessa – daí a recorrência de intervenções deslocadas, citações literárias descontextualizadas e solilóquios existenciais que nos permitem

14 ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova Iorque: Anchor Books, 1961, p. 67-68; OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. *Bucknell Review*, 14, n13, p. 44-58, 1966.

15 SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 101.

16 NASCIMENTO, 2019, p. 165.

acessar os mundos abertos pela temporalidade de cada ao mesmo tempo que são relativizados.

Como vimos na cena anterior, um detalhe desestabiliza o fluxo reflexivo de Olga. Ela compartilha com as irmãs lembranças que já são do conhecimento de todas. Irina e Macha sabem que em Moscou nesta época do ano o sol toma conta da cidade e os jardins estão floridos. Sua rememoração tem o frescor das memórias doces: “mas eu me recordo perfeitamente”. Os elementos que emergem agora – “toda essa luz, a primavera” – não são um chamado para o presente naquela casa, naquela cidade, mas um chamado para outro lugar, para um paraíso do passado. A lembrança não volta para compor uma nova vida no presente, mas para chamar de novo para outro espaço-tempo: “desejei ardentemente estar em minha cidade natal”. Neste momento, ela é interrompida por Tchebutykin e Tuzenbach. E tal interrupção é mais da consciência do espectador que da própria Olga, já que os dois militares estão em outro cômodo e falam entre si sobre outro assunto. Toda a conversa dos dois poderia ser feita em voz alta, como um ruído constante e simultâneo a cortar o que diz a personagem Olga, no primeiro plano. No entanto, Tchékhov deu destaque a apenas este trecho da conversa dos dois, que irrompe na sala onde estão as irmãs: “TCHEBUTYKIN: Que nada! / TUZENBACH: Claro, que bobagem!”<sup>17</sup>

Se para Olga esta manifestação poderia soar apenas como inconveniência de convidados que falam alto, para o espectador é inevitável que ela opere como uma justaposição de efeito irônico. É como se toda a alegria de Olga ao reviver a Moscou do passado viesse contraposta na dinâmica da estrutura dramática, o que sugere que aquelas reflexões podem ser pura bobagem, nostalgia romântica ou mesmo mais uma ideia vã entre outras. Ao mesmo tempo, tal recurso funciona como antecipação do que ocorrerá no final da peça. Quando o então barão Tuzenbach diz “Claro, que bobagem”, utiliza-se da palavra russa *vzdor*, que significa bobagem, absurdo, *nonsense*. Tal palavra, repetida mais uma vez adiante, tem eco inevitável nos

---

17 TCHÉKHOV, 2006, p. 7-8

3º e 4º atos, nos quais paulatinamente ganhamos consciência do fato de que as irmãs não irão a Moscou.

Tal recurso também estimula um inevitável efeito de distanciamento e convida o espectador a não tomar os desabafos dos personagens como última palavra. Esse sistema de contrapeso que opera na forma dramática de *As Três Irmãs* é o que permite perceber que, diante do sofrimento de Olga – e, por extensão, dos demais personagens –, o mais importante não é saber se a experiência do presente é ruim em comparação à experiência na outrora feliz Moscou, mas sim saber por que tal lamento ainda é repetido, em forma nostálgica, ao longo de todo o drama. Em suma, que papel cumpriria a imersão insistente nessa temporalidade?

Parece-nos assim que, mais que possibilidade ou porta para uma temporalidade nova, Moscou é um anteparo para a ação e para uma real experiência no presente. Ao final da peça ninguém retorna à capital, pelo contrário: os militares vão para alguma região distante e as irmãs paulatinamente tornam-se mais enredadas no tempo morto que tanto as sufoca. Logo no 1º ato e em meio a extasiada conversa com o recém-chegado tenente-coronel Verchínin, Irina afirma: “Esperamos estar lá já no outono. É a nossa cidade natal. Nascemos lá. Na antiga Rua Basmánnaia... (*Ambas riem de alegria*)”.<sup>18</sup> No entanto, no 2º ato, dois anos depois, ninguém partiu; e no 3º ato, com um ano de distância do anterior, em meio ao cansaço de uma noite em claro e após um arroubo de consciência sobre o que se tornou a vida do irmão outrora promissor, Irina chora: “Onde tudo foi parar? Onde foi parar? Onde? Meu Deus, meu Deus! Esqueci tudo, tudo! [...] Esqueço tudo, cada dia mais e mais, e a vida se esvai, e nunca voltará, nunca mais. Nunca iremos a Moscou... Sinto que nós nunca sairemos daqui”.<sup>19</sup> Ao final desse mesmo ato, ela implora à irmã mais velha: “Suplico-lhe que viajemos. Nada no mundo se iguala a Moscou! Vamos para lá, Olga! Vamos para lá!”.<sup>20</sup>

---

18 Idem, p. 13.

19 Idem, p. 48.

20 Idem, p. 51.

Idealização do passado, a cidade representava para os Prózov a perfeição.<sup>21</sup> Moscou era naquele período uma espécie de “Meca da *intelligentsia*” russa, de modo que um moscovita da aristocracia facilmente sofreria com o cotidiano da vida na província.<sup>22</sup> Lá, as habilidades linguísticas de Andrei e das irmãs, bem como o talento musical de Macha, poderiam ser exercitadas e todos encontrariam terreno para o cultivo das artes e de conversas elevadas. Mas naquela cidade provinciana, todas essas habilidades lhes pareciam inúteis e supérfluas. Esse cronotopo da província russa se resume na impressão do mesmo Andrei, que só vê ali repetição vazia: “apenas comer, beber, dormir”<sup>23</sup> e “morrer”, ao mesmo tempo em que sugere, nas palavras do crítico russo Mikhail Epstein, um lugar alienado “de si mesmo”, que projeta a existência de um centro fora de si, transferido para outro espaço e outro tempo – daí o fato de que insistentemente se lamenta uma vida outra, longe dali.<sup>24</sup>

Desse modo, se por um lado podemos perceber a partir desta condição espaço-temporal a sensação de deslocamento vivida pelos personagens (é lá em Moscou que se viveria uma temporalidade verdadeira, um presente cheio de sentido), por outro, pouco se sabe sobre o que havia de tão especial neste passado e que experiências seriam essas que a vida na província nunca alcança. Resta suspeitar se o caráter inalcançável de tal temporalidade não advém, como a própria ironia dramática sugere, de uma idealização nostálgica. No 1º ato, Verchínin é saudado entusiasticamente pelas irmãs justamente por vir de Moscou. Ele é logo instado a dizer sobre a cidade, sobre a rua onde mora e sobre como estão as coisas por lá. No entanto, é o primeiro a contestar verbalmente a idealização de Olga, mostrando-lhe que a vida naquela cidade de província não perde em nada para a vida na capital:

---

21 McVAY, Gordon. *Chekhov's Three Sisters*. Bristol: Bristol Classical Press, 1995, p. 45.

22 BRUFORD, Walter Horace. *Chekhov and his Russia: a sociological study*. Hamden: Archon Books, 1957, p. 22-27.

23 TCHÉKHOV, 2006, p. 59-60.

24 EPSTEIN, Mikhail. “Provintsia”. In: *Bog dietalei: Narodnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii* (Esseístika 1977-1988). Moscou: Iz. R. Ielínina, 1998, p. 29-31.

VERCHININ: Durante algum tempo morei na Rua Niemetzkaia [em Moscou]. Da Rua Niemetzkaia costumava ir para o Quartel Vermelho. No caminho há uma ponte sombria, e sob ela se ouve o murmúrio das águas. Quem passar por lá sozinho se sentirá tomado de tristeza. (Pausa) Mas que rio lindo, que rio magnífico, tem aqui! Que rio magnífico!

OLGA: Sim, porém é gelado. Aqui faz frio e tem muito mosquito.

VERCHININ: Não é bem assim. O clima daqui é o bom e saudável clima eslavo. Bosques, rio... e também bétulas. De todas as árvores a que mais gosto é a querida e recatada bétula. Viver aqui é uma verdadeira felicidade... [...] <sup>25</sup>

Ao final, a própria repetição de Moscou como um *motivo* se torna problemática. Se no 1º ato Olga e Irina clamam por Moscou, "Para Moscou!" (v *Moskvu!*), porque o presente ainda é palco de possibilidades, no 3º ato, quando ele já ganhou a forma evidente do tédio e da repetição sem sentido, o próprio discurso se esvazia. É neste ato – quando a cidade sugestivamente pega fogo e, por extensão, suas próprias vidas – que se reafirma a ironia da busca vã por aquele tempo outro em Moscou: Irina aceitou o conselho da irmã mais velha de se casar, mesmo que a contragosto, com o barão Tuzenbach. Isso significava sacramentar sua vida na província, com um homem velho e sem brilho – sacramentar sua resignação face ao presente como temporalidade morta e à província como repetição vazia. Neste momento, Moscou torna-se a repetição grotesca pela linguagem, a qual está longe de operar como impulso de libertação e impossibilidade de conversão do presente em experiência significativa. Tal qual o paciente que na compulsão à repetição não encara a própria doença como um adversário digno (e, portanto, não se reconcilia com uma temporalidade que reprime),<sup>26</sup> Irina é incapaz de enfrentar as cadeias que tornam sua vida um cotidiano vazio. Nesse sentido, ir ou não a Moscou parece ser uma questão menor, pois é difícil imaginar

---

25 TCHÉKHOV, 2006, p. 14.

26 FREUD, S. "Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)". *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 2016, p. 91-94.

que fariam de sua vida por lá algo qualitativamente diferente do que fazem de sua vida na província. Ao fim e ao cabo, como repete insistentemente Tchekbutykin ao final da peça: "Tanto faz!".<sup>27</sup>

## Solilóquios, desistências, tempo morto

Diferentemente do drama tradicional, baseado na força do diálogo no presente,<sup>28</sup> a ação dramática em *As Três Irmãs* tem sustentação importante nos solilóquios que povoam toda a peça. Olga rememora o passado, Irina repete suas expectativas de trabalho e de futuro, Tuzenbach e Verchínin filosofam constantemente sobre o que virá. São considerações sempre longas e cheias de vigor, mas que, ao mesmo tempo, são pistas movediças. Valem menos pelo que dizem, pois incapazes de avançar sobre os problemas que os impedem de ressignificar o inevitável fluxo cotidiano e se converter em ação. Interessam, na verdade, pelo modo como revelam intimidades revoltas e, por fim, por remeterem a um descompasso entre vontade e ação que cria um presente disjuntivo, feito de temporalidades dispersivas. No 3º ato, após quebrar o relógio da falecida mãe, Tchekbutykin dá sinais da indignação que o consome: "Natacha está tendo um pequeno romance com Protopópov e vocês nem veem. Ficam sentados aqui e não veem nada [...] (Sai)".<sup>29</sup> No entanto, antes que este explosivo moral possa estourar e gerar algum conflito capaz de colocar a indesejada Natacha de uma vez por todas para fora de casa, Verchínin toma a palavra e muda de assunto. Fala longamente sobre o incêndio, sobre sua esposa e suas filhas. A polêmica é rapidamente sufocada com palavras.

Do mesmo modo, no final deste ato, quando Macha está a sós com as irmãs no quarto e "confessa" amar profundamente

---

27 TCHÉKHOV, 2006, p. 64-65.

28 SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

29 TCHÉKHOV, Op. Cit., p. 44-45.

te Verchínin, Olga se esconde atrás do biombo e diz não querer ouvir. É como se as palavras da irmã mais nova exigissem dela, irmã mais velha, o conselho decisivo que poderia mudar sua vida e romper com essa temporalidade repetitiva, morta: deixar o casamento falido com Kulyguin e viver o amor com o militar. Com essa fuga, que elas escapam da zona tensa, mas viva, do diálogo real no presente e renunciam à felicidade.<sup>30</sup>

As palavras, em verdade, são anteparo para o diálogo efetivo. Na contramão do encontro verdadeiro, os personagens tendem ao isolamento e à solidão. Ainda assim, habitam o espaço comum da casa e a imersão na sua própria temporalidade não dá conta de conter a turbulência interior – daí os solilóquios existenciais de Andrei, o irmão mais novo, que assumem dimensão exemplar dessa disjunção na peça. O jovem, que no 1º ato representava para todas as irmãs um futuro promissor, se converte para elas em símbolo do fracasso. Ao final, não só não se torna professor universitário em Moscou como se casa com uma “burguesinha”, passa a trabalhar em uma repartição pública para o amante da esposa e, devido a seu vício no jogo, hipoteca a casa que tinham recebido como herança do falecido pai. Mas tal fracasso não pode ser visto unicamente pela ótica restrita de Olga, Macha e Irina. Afinal, a imagem da grande promessa e a pressão por um futuro de brilhantismo é construída inicialmente mais pelos outros que por ele próprio. No 1º ato Andrei já revela ver nessa aposta familiar um incômodo, pois as irmãs, assim como o pai, projetam sobre ele aquilo que ele próprio não tem certeza se pode ser:

ANDREI: Sim, nosso pai, que Deus o tenha, praticamente nos martirizava com a educação. É ridículo, uma bobagem, mas devo dizer-lhe que depois da morte dele comecei a ganhar peso, e em um ano engordei muitíssimo, como se o meu corpo tivesse se libertado de uma grande pressão. [...] <sup>31</sup>

Aqui Andrei esclarece indiretamente o sentido da imagem que Olga tinha lhe dado momentos antes. Quando ainda estava no quarto, sozinho, tocando seu violino, Olga já o havia descrito como “garboso, mas engordou muito e isso não lhe

30 SZONDI, 2001, p. 49.

31 TCHÉKHOV, 2006, p. 17.

fica bem”.<sup>32</sup> Assim, antecipava indiretamente a luta interna já vivida pelo personagem e que agora ele expressa de maneira direta. Desse modo, o espectador tem um sutil e contraditório quadro apresentado logo de início. Andrei é ao mesmo tempo aquele que concentra todas as expectativas da família, mas também alguém que resiste a elas – daí o peso do passado: “depois da morte dele comecei a ganhar peso [...] como se meu corpo tivesse se libertado”. E não à toa veem sua paixão por Natacha como uma espécie de provocação à família, pois, segundo Macha, ela se veste mal e é, possivelmente, amante de Protopópov. Contudo, as pistas para o entendimento dessa resistência, que emergem em sua gordura ou em seu relacionamento com Natacha, não se dão pelo confronto direto, mas na forma do solilóquio. No 2º ato, quando já se casou com Natacha e se tornou funcionário da repartição, ele tenta desabafar com o surdo Ferapont, em uma das cenas mais contundentes de toda a peça:

FERAPONT: [...] Disseram que o patrão estava ocupado. Bem, se estava ocupado, então estava ocupado. Eu não tenho pressa. (Pensando que Andrei houvesse lhe perguntando algo.) O que disse?

ANDREI: Nada. (Olha o livro) Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo... tenho de resolver algo. Aqui em casa é muito aborrecido. (Pausa.) Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro – são velhas aulas da faculdade – e desatei a rir. Meu Deus, sou secretário do conselho municipal, do conselho onde o chefe é Protopópov. Secretário, e no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda Rússia.

FERAPONT: Quem?... Ouço mal.

ANDREI: Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo. [...]<sup>33</sup>

---

32 Idem, p. 8.

33 Idem, p. 25-26.

O primeiro grande balanço pessoal de *As Três Irmãs* é feito por meio de um diálogo que projeta a negação do próprio diálogo: Andrei desabafa com uma pessoa que, na verdade, não o ouve! Não é a completa negação do diálogo porque ainda há o anseio de projetar um outro diante de si; ou seja, Andrei, assim como Macha, Olga e Tchebutykin, não leva sua solidão ou a temporalidade nostálgica às últimas consequências, de modo que fica em um “ponto flutuante entre o mundo e o eu”.<sup>34</sup>

Aqui, mais uma vez, Tchékhev se utiliza de um recurso parodístico (a paródia é do próprio diálogo e da ideia de que tudo pode se resolver com uma conversa) para tirar de cena qualquer identificação sentimental. Ao mesmo tempo, transforma o próprio tempo em tema, pois a fala do personagem registra a consciência de que ele impõe suas rotinas, ainda que arbitrárias e sem sentido: “Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo...”; do mesmo modo, seu fluxo é implacável, já que os dias seguem cada vez mais vazios de propósito: “Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro [...]”; e, por fim, abre um abismo entre o que foram as expectativas passadas e a experiência atual. O presente passa a ser palco de uma melancólica revivescência da perda: “no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou”.

Mas também o isolamento pressuposto no solilóquio nunca é levado a cabo, porque a casa, mesmo estilhaçada, condiciona uns aos outros à queda coletiva. No último ato, Andrei figura como um autômato, uma sombra que empurra o carrinho de sua filha ilegítima ao fundo da cena, silenciosamente. Quando aparece em primeiro plano, está acompanhado mais uma vez do seu duplo, o surdo Ferapont. Como antes, foge das tarefas trazidas pelo seu subalterno, porque seu trabalho é, como todo o seu tempo presente, uma atividade destituída de sentido. Seu último solilóquio reforça esta condição do melancólico incapaz de viver o agora, porque preso a uma perda nunca re-

---

34 SZONDI, 2001, p. 49.

posta: “Oh, onde está o passado, quando eu ainda era jovem, alegre e inteligente? Quando pensamentos e sonhos nobres me guiavam e a minha esperança iluminava o presente e o futuro?”<sup>35</sup> Na esteira de tal condição melancólica, o mundo exterior parece igualmente destituído de saídas: “esse ambiente vulgar arruína as crianças; a centelha divina se apaga e elas se convertem em cadáveres miseráveis, semelhantes entre si, como foram seus pais. (*A Ferapont, irritado.*) Que diabo você quer?”<sup>36</sup> Por fim, quando uma esperança em relação ao futuro surge, uma ideia capaz de desestabilizar o presente ou inverter o sentido do tempo, é logo abortada pela ironia dramática:

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! [...] vejo a mim e a meus filhos nos livrando do ócio [...]

NATACHA: (da janela) Quem está falando tão alto? É você, Andrei? Você vai acordar Sofotchka [...] Se quiser gritar, passe o carrinho para alguém. Ferapont, tome o carrinho do patrão! [...]

ANDREI: (*desconcertado*) Estou falando baixinho.<sup>37</sup>

Tchékhov mais uma vez opera com o contraponto, mas desta vez para retirar do próprio solilóquio qualquer capacidade de identificação sentimental pelo espectador – não à toa, a pesquisadora Sharon Marie Carnicke afirma que todo o projeto dos dramas longos de Tchékhov está voltado para romper com a tradição sentimental e melodramática.<sup>38</sup> A situação perde sua elevação lírica e toda a expectativa de um futuro promissor é logo quebrada pelo presente com o qual Andrei não romperá: seu casamento com Natacha, seu trabalho sem sentido, sua vida sem objetivos concretos e realizáveis. Ao mesmo tempo, a esposa Natacha, única personagem a realmente se mover no presente, se consolida como força identificada à mudança. Tida pelos demais personagens como mesquinha e vulgar, é ela que de algum modo ocupa o espaço, moldando-o a seus interesses. Miniaturiza com seu gesto o *ethos* de uma

---

35 TCHÉKHOV, 2006, p. 59.

36 Idem, p. 59.

37 Idem, p. 60.

38 CARNICKE, 2013, p. 160-165.

mudança histórica em curso na Rússia: o gentio e a velha ordem que paulatinamente são engolfados pela nova temporalidade da ordem burguesa.<sup>39</sup>

Por outro lado, mesmo essa personagem não deixa de ser submetida ao contraponto da estrutura dramática. Em sua última aparição em cena, sai falando pelos cotovelos, reclamando por um garfo esquecido no banco. Diante do quadro melancólico da despedida dos militares e do humor arrasado das irmãs, esse pequeno gesto não deixa de soar como típico de alguém insensível e fútil, espécie de contraface do presentismo vazio da crescente pequena-burguesia russa.

## Considerações finais

Ao final, se a estrutura dramática parece implacável, expondo o jogo errático de cada personagem e desconstruindo nostalgias e projeções sem repô-las, parece ser na desestabilização desse próprio presente do drama que se manifesta a resistência a um tempo único, de ultimato – o mesmo que arrasta os personagens para um desfecho de fundo trágico. Na aparente distopia dos diálogos e dos solilóquios fraturados – ecos de um tempo de crise dos paradigmas de classe e, em um plano mais amplo, do próprio sujeito moderno – o dramaturgo cria as condições para que cada voz emergja em toda sua integridade, ao mesmo tempo que não permite que alguma delas se imponha como palavra final. Aí talvez resida a complexidade do que se pode chamar ponto de vista tchekhoviano: uma empatia em sentido forte, capaz de absorver todas as nuances das temporalidades nas quais cada personagem submerge, a qual, ao mesmo tempo, se mescla a uma insistente busca pela objetividade, que permite a mirada de conjunto. É como se a forma dramática reconhecesse que não há respostas únicas ou simples, sem deixar de abrigar a possibilidade de que as coisas – mesmo nos tempos mais duros – possam ser de outro modo.

---

39 NASCIMENTO, 2019, p. 199-200

## Referências bibliográficas

- BRUFORD, Walter Horace. *Chekhov and his Russia: a sociological study*. Hamden: Archon Books, 1957.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Checking Out Chekhov – a guide to the plays for actors, directors and readers*. Boston: Academic Study Press, 2013.
- CHAKH-AZÍZOVA, Tatiana Konstantinovna. *Tchékhov i zapadno-everopeiskaia drama evo vrémeni*. Moscou: Iz. Naúka, 1966.
- EPSTEIN, Mikhail. "Provintsia". In: *Bog dietalei: Narodnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii (Esseístika 1977-1988)*. Moscou: Iz. R. Ielinina, 1998.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova Iorque: Anchor Books, 1961.
- FREUD, S. "Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)". *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 2016.
- HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: Archipel Slave/ L'Age D'Homme, 2009.
- MAGARSHACK, David. *Chekhov the dramatist*. Londres: John Lehmann, 1952.
- MARSH, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed.). *A History of the Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- McVAY, Gordon. *Chekhov's Three Sisters*. Bristol: Bristol Classical Press, 1995.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Anton Tchekhov: drama, tempo e crise*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. São Paulo, 2019, p. 159, 278f.
- OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. *Bucknell Review*, 14, n13, p. 44-58, 1966.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. "O Íntimo e o cósmico: teatro do eu,

teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)". In: *Sobre a Fábula e o Desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SUKHIKH, Igor Nikoláievitch. *Problémy poétiki A. P. Tchékho-va*. Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006.

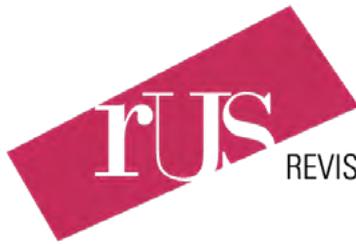
TCHÉKHOV, Anton. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pisseem v Tridtsati Tomakh*. Moscou: Nauka, 1974.

TCHUDÁKOV, A. P. *Mir Tchékho-va: Vozniknoviénie i utverjdénie*. Moscou: Sov. Pissatiel, 1986.

TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 28., p. 64-79, mar. 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40868543>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Recebido em: 15/02/2022

Aceito em: 04/04/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Texto dramático e experimentação cubofuturista em

---

*Velimír Khlébnikov*  
*Drama and cubofuturist*  
*experimentation in Velimir*  
*Khlebnikov*

Autor: Mário Ramos Francisco Jr.

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194915>

RAMOS, Mário. Texto dramático e experimentação  
cubofuturista em Velimír Khlébnikov. RUS, São Paulo,  
v. 13, n. 21, pp. 149-163, 2022



# Texto dramático e experimentação cubofuturista em Velimír Khlébnikov

Mário Ramos Francisco Jr.\*

**Resumo:** O principal e mais conhecido representante da produção dramatúrgica no teatro de vanguarda russo foi Vladimir Maiakóvski. Outros escritores do período, porém, sob a influência iconoclasta da estética de vanguarda, experimentaram profundas inovações na elaboração de textos dramáticos. Um dos mais importantes deles foi o poeta Velimír Khlébnikov. Neste artigo, busca-se apresentar as características do texto dramático khlebnikoviano e sua influência sobre outros gêneros na obra do autor. O caráter experimental desses textos permite observar o método de criação cubofuturista de Khlébnikov e como o autor tensionou ao limite a estrutura convencional do gênero e a linguagem com a qual ele é construído, levando-o a um nível inusitado de abstração.

**Abstract:** The main and most prominent figure of the Russian avant-garde dramaturgy is Vladimir Mayakovsky. However, under the iconoclastic influence of avant-garde aesthetics, other writers of the period experimented with fundamental innovations in the making of dramatic texts. One of the most notable artists from the group was the poet Velimir Khlebnikov. This article aims to introduce the characteristics of the Khlebnikovian dramatic text and its influence across the author's works in other genres. The experimental nature of Khlebnikov's pieces allows us to observe his cubofuturist creation method and how the author stretched the genre's conventional structure and its signature language to the limit, taking it to an unusual level of abstraction.

**Palavras-chave:** Velimír Khlébnikov; Teatro de vanguarda; Cubofuturismo russo; Texto dramático

**Keywords:** Velimir Khlebnikov; Avant-garde theater; Russian cubofuturism; Drama

\* Professor doutor no curso de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – FFLCH/USP. <https://orcid.org/0000-0002-3277-9341>; <http://lattes.cnpq.br/9853239964038317>; [mariofrancisco@usp.br](mailto:mariofrancisco@usp.br)

**N**a dinâmica cena da vanguarda cubofuturista russa do início do século XX, a maior referência para os estudiosos do teatro de vanguarda é a obra dramática de Vladimir Maiakóvski. Ainda poucos anos após a morte do mais importante autor de teatro na Rússia de finais do século XIX, Antón Tchékhov, Maiakóvski revolucionou a linguagem teatral com peças como *Os Banhos*, *O Percevejo*, *Mistério-bufo* e outras. Contribuiu muito para o sucesso dos textos dramáticos do poeta a encenação no palco, por muitos diretores e grupos teatrais russos, em sua própria época de produção, e muitas de suas peças, além das acima mencionadas, foram lidas e encenadas no Ocidente no decorrer do século XX. Diante da importância de Vladimir Maiakóvski, do ponto de vista da produção teatral, outros autores do grupo cubofuturista russo que se dedicaram a essa forma artística acabaram por receber pouca atenção da crítica, seja por suas características peculiares de criação, seja porque suas peças tenham recebido poucas encenações, como é o caso do poeta Velimír Khlébnikov (1885-1922). Considerado por muitos como o mais inovador dos escritores das vanguardas russas, Khlébnikov foi também chamado de “mestre” do grupo pelo próprio Maiakóvski, em seu artigo “V. V. Khlébnikov”, publicado na revista *Krasnáia Nov*, em 1922, em homenagem à morte do poeta, no qual o líder do grupo afirmava sobre a produção poética de Khlébnikov que

dos seus cem leitores ao todo, cinquenta o chamavam simplesmente de grafômano, quarenta liam-no por gosto e, ao mesmo tempo, espantavam-se porque daquilo não resultava nada, e apenas dez (os poetas futuristas, os filólogos da OPOIAZ) conheciam e amavam este Colombo dos novos continentes poéticos, hoje povoados e cultivados por nós.

Maiakóvski refere-se principalmente à poesia de Khlébnikov e às suas inovações no plano da linguagem, mas não seria exagero afirmar que, quanto ao gênero dramático, os textos

de Khlébnikov também tenham sido tomados como criações “para iniciados”, lidos em grande parte pelos especialistas em sua obra e pouco representados no palco.

Os textos dramáticos de Khlébnikov formam um conjunto de quinze peças ao todo, escritas entre 1906 e 1922, e apresentam, em relação a esse gênero, o mesmo grau de inovação no plano da estrutura e da linguagem que tornou o poeta conhecido por seus textos líricos, inclusive com o uso de recursos da língua transmental, ou transracional, a chamada língua zaúm, com seus neologismos e reproduções fonéticas. Dentre essas peças, as mais conhecidas são *Mirskóntsa* (*Мирскóнца*, de 1912, neologismo formado pela aglutinação de “mir s kontsá”, ou seja, “o mundo a partir do fim”, título que aqui foi traduzido como *Mundêsdofim*), e *Ochibka Smiérti* (*Ошибка Смерти*, de 1915, traduzida literalmente como *O Erro da Morte*). Trata-se, em todos os casos, de peças curtas, de um ato ou divididas em “cenas” curtas, que mais remetem a microatos de um drama. Devido ao profundo grau de experimentação em relação ao gênero, em algumas importantes coletâneas sequer são chamadas de “textos dramáticos”, mas, por exemplo, agrupadas sob a denominação “experimentos dramáticos” (*драматические опыты*, em transliteração, *dramatitcheskie ópyty*).

A dificuldade de classificação dos textos de Khlébnikov em gêneros tradicionais impõe-se por aquilo que se poderia tomar como um projeto literário, sob a observação de toda a obra do autor, de desconstrução desses gêneros a partir da contestação de suas características convencionais, para a posterior fusão de fragmentos dramáticos, líricos, narrativos num mesmo texto, com o intuito de construir um novo gênero literário, que o poeta nomearia, em ensaios e obras literárias, como “supernarrativa” ou “supersaga”. Assim, o agrupamento dos textos considerados “dramáticos” por seus compiladores, aqueles que serão comentados neste artigo, toma como parâmetro a escolha de textos cujos aspectos de elaboração podem ser todos associados às características comuns à forma do drama, como a identificação dos nomes das personagens antes das falas nos diálogos, as rubricas do autor, ou mesmo a divisão em partes, que constituem cenas isoladas, ou a própria identi-

ficção dessas partes como “cenas” ou “atos”. Ainda assim, tais micropeças, muitas com a extensão de apenas quatro ou cinco páginas, trazem a marca da inovação vanguardista, como já dito aqui, tanto do ponto de vista de sua estrutura interna como gênero, quanto no plano da linguagem.

O comentário sobre o trabalho de Khlébnikov com os gêneros faz-se necessário aqui, pois sob a denominação “experimentos dramáticos” poderiam ser categorizadas tanto suas “supersagas”, quanto seus longos poemas narrativos. Em todas as “supersagas” de Khlébnikov a participação do texto dramático é não somente constante, mas fundamental para garantir a unidade do texto e “amarrar” os fragmentos em outros gêneros com diálogos, rubricas e outras marcas. No caso de muitos de seus poemas narrativos, de forma ainda mais contundente, a composição estrutural do poema se dá por meio da estrutura dialógica do texto dramático quase em seu estado puro, na qual os acontecimentos narrados são apresentados por pequenos poemas que funcionam como “falas” de personagens, identificando o enunciador da fala-poema antes de cada um deles. Um caso exemplar é o do poema narrativo *Lesnáia Toská* (em português, algo próximo a *Melancolia Silvestre*), no qual a história da tragédia de uma Russálka (espécie de sereia no folclore russo), capturada por pescadores, é contada a partir de diálogos, em forma de pequenos poemas, entre personagens humanas e outras figuras típicas do folclore eslavo. As próprias marcas textuais tornam evidente a base dramática do poema:

Vento

Com os cabelos esvoaçantes,

Pela estrada dos magos,

Corra entre os pinheiros sombrios.

Ah, vá Vila, vá!

Tua ingenuidade surpreendeu

Até mesmo a mim, um trapaceiro experiente.

Não pensei que de pronto,

Acreditasses num conto.

Acaso tomas por verdade,

Em teu coração ingênuo,  
Toda mentira que ouves?

Russálka  
Por que mentiste?

Vento  
Sem minhas tramoias, hoje eu não seria nada.  
Travessuras e malvadezas – aí está minha libertação.

Assim como também pode ser verificada a essência dialógica do texto dramático inserida mesmo em muitos de seus poemas líricos, gênero essencialmente marcado pela enunciação monológica do “eu”:

A russálka em seu corpo azul  
À beleza flúvea do outono  
Desejava cantar.  
É ela, ali! São elas, lá!  
Tá no rio! Está na onda!  
Ali, na bruma! Lá na espuma!  
Cadê a caça? E a carcaça?  
Cadê a pesca? E o pescado?  
O horror que eu ouço, é ela, é ela: a verde donzela!  
Seu grito, e a turba apavorada;  
Que horror, que horror, já destroçada!...

Num trapo lançado ao alto do céu  
A isca de russálka é atirada.  
(1907)

Ao tratar especificamente dos textos de Khlébnikov considerados dramáticos, a partir dessa exposição da importância do gênero em sua obra, pode-se tomar de empréstimo para este artigo a “advertência” de Anatol Rosenfeld, na abertura de seu livro *O Teatro Épico*, ao alertar sobre seu objeto de estudo

e a distinção entre texto dramático e arte teatral, “o ponto de partida deste livro é a literatura dramática e não o espetáculo teatral (...). Mas é evidente que a peça, como texto, deve completar-se cenicamente”. Não se trata, portanto, de uma tomada de posição “textocêntrica” na observação do drama khlebnikoviano em detrimento da linguagem cênica, mas sim de uma abordagem do texto dramático do ponto de vista literário, consideradas a atuação de elementos da poética de Khlébnikov de forma inovadora sobre o gênero e, como justificativa secundária, a ausência de documentação sobre a representação cênica de tais peças. Essas características, porém, permitem inferir sobre a perspectiva de encenação desses textos curtíssimos, e sobre como os experimentos do autor eventualmente influenciariam os signos cênicos elencados para a representação no palco, como cenário, figurino, atuação, relação com o público e elementos técnicos (iluminação, som e outros).

O drama khlebnikoviano se insere no contexto do teatro de vanguarda russo e se apresenta como expressão máxima da abstração como referência estética, em parte sob a influência das manifestações artísticas das vanguardas europeias que chegavam à Rússia desde o início do século XX, principalmente o cubismo:

O teatro de vanguarda russo, especialmente aquele que explode com a Revolução de 1917, está orientado para uma concepção abstratizante da arte teatral que vinha impressa também na experimentação da pintura e da literatura russas. Este movimento teatral acompanhava as últimas tendências artísticas do Ocidente e as novas correntes estéticas, que desempenhavam um papel importante sobretudo para a renovação das artes visuais em seu desafio ao academismo e ao naturalismo.

A abstração teatral ocorre tanto no texto dramático quanto na linguagem cênica por ele modulada. (...) A primeira década da Revolução russa encontra-se, assim, sob o signo do antirrealismo no teatro, e todas as novas tendências concebidas no período pré-revolucionário se desenvolveram e se intensificaram depois de 1917.

No teatro de Khlébnikov, a experimentação com novas tendências estéticas e a consequente abstração de seus textos

tem início nesse período pré-revolucionário dos primeiros anos do século XX (sua primeira peça é datada de 1906), e segue em progressivo e intenso processo de inovação até os primeiros anos após a Revolução de 1917, até a morte prematura do poeta, em 1922.

À primeira vista, o principal aspecto formal a aproximar formalmente seus textos é a sua extensão. Ainda que muitos de seus dramas curtos tragam a inovadora divisão em cenas breves, marcadas por diálogos rápidos ou apenas rubricas, a essência desses dramas parece provir muito mais da peça em um ato moderna do que do esquete cômico. Khlébnikov também produziu peças estruturadas em um ato, e consegue, de forma muito próxima ao que faz nas “supersagas”, garantir a unidade dramática com seus pequenos blocos de diálogos, permitindo que a peça curta e o recorte da situação de cena funcionem como uma fresta, por onde se vislumbra o despontar de um drama maior, mais profundo, denso, e que somente em raros momentos provoca o riso, ao contrário do comum efeito cômico do esquete.

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação -, mas não a ação na qual as decisões das dramatis personae continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situação. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado inteiramente pela situação. (SZONDI, 2011, pp. 92-93)

Alguns dos conceitos discutidos por Szondi podem ser aplicados aos dramas curtos de Khlébnikov. Se a cena dramática é o modelo da peça em um ato, nas peças do autor russo as microcenas funcionam como “partes”, fragmentos do texto dramático, dando unidade à completude do drama. A situação passa por um filtro de abstração que faz com que ela possa ser representada por uma ideia, por uma questão linguística, ou

pela condensação do tempo. Desse modo, a situação “não mais deriva a tensão do que acontece entre os homens” (retomando a citação acima), mas uma tensão que nasce de algo que vai para além dos homens (para o plano do divino, os deuses e sua língua, para a problemática do tempo, para a questão da morte, para a língua; questões exploradas em seu estado mais puro e, às vezes, filosófico ou existencial). O efeito estético cubista atua sobre a construção do tempo, do espaço, da narrativa e dos diálogos, provocando a unidade do drama a partir da fragmentação dos elementos dramáticos.

A peça *Senhora Lenín* (*Gospojá Lenín*, 1909-1912) é um exemplo da inovação khlebnikoviana na estrutura do texto dramático em atos. Escrita em apenas dois atos, cada um não tomando mais do que uma página e meia, aborda dois dias na vida da Senhora Lenín. No primeiro ato, a personagem recebe a visita de um médico, Dr. Loos; no segundo, já está morta e percebe a movimentação em torno de seu corpo. Cada um dos dois atos pode ser lido isoladamente, como se fossem unidas duas peças em um ato para formar a unidade maior do drama. Porém, a brevidade na apresentação dos fatos e das cenas, o breve salto de uma semana entre os dois atos, fazem com que o drama ganhe o aspecto de uma peça em um ato. Khlébnikov, em rubrica de autor, indica que cada ato da peça se passa em um dia diferente na vida da Senhora Lenín, os dois dias separados pelo intervalo de uma semana. Apesar da expectativa do leitor com a rubrica, não se trata da extensão de um dia inteiro na representação, mas da condensação do dia vivido em apenas dois momentos extraídos deles, dois recortes de situações de forte impressão na vida da personagem. Como pode ser notado no fragmento do primeiro ato, abaixo, a Senhora Lenín é a personagem principal do drama, porém sua apreensão do mundo e das situações não se dá exatamente por sua voz:

PERSONAGENS:

Voz da Visão. Voz da Audição. Voz da Razão. Voz da Atenção. Voz da Memória. Voz do Medo. Voz do Tato. Voz da Vontade.

TEMPO DA AÇÃO: 2 dias na vida da Sra. Lenin, separados por uma semana.

*Escuridão. A ação passa-se diante de uma parede nua.*

## **1º ATO**

*VOZ DA VISÃO.* A chuva acabou agora e nos extremos curvados do escurecido jardim pendem as gotas do aguaceiro.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* Silêncio. Ouve-se que alguém abre uma portinhola. Alguém está andando pelas trilhas do jardim.

*VOZ DA RAZÃO.* Para onde?

*VOZ DA COMPREENSÃO.* Aqui só se pode vir em uma direção.

*VOZ DA VISÃO.* Alguém se assustou, as aves levantaram voo.

*VOZ DA COMPREENSÃO.* Foi o mesmo que abriu a porta.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* O ar está repleto de um silvo assustador, ressoam passos barulhentos.

*VOZ DA VISÃO.* Sim, está se aproximando com seu caminhar lento.

*VOZ DA MEMÓRIA.* Doutor Loos. Era ele então, não faz muito tempo.

*VOZ DA VISÃO.* Ele está todo de negro. Um chapéu baixo puxado sobre olhos azuis sorridentes. Hoje, como sempre, seus bigodes ruivos erguidos em direção aos olhos e o rosto avermelhado e presunçoso. Ele sorri e seus lábios, com certeza, dizem algo.

*VOZ DA AUDIÇÃO.* Ele diz: "Bom dia, sra. Lenin!" E também: "A senhora não acha que hoje está fazendo um tempo maravilhoso?"

*VOZ DA VISÃO.* Seus lábios presunçosos sorriem. Ele traz no rosto a resposta esperada. Seu rosto assume um ar severo. Seu rosto e boca adquirem uma expressão sorridente.

*VOZ DA RAZÃO.* Está fazendo cara de que perdoa o meu silêncio; mas eu não vou responder.

A apreensão do mundo pela personagem fragmenta-se e é exposta nas vozes da razão, da compreensão, da consciência, dos sentidos, etc. Essas se tornam personagens extraídas da personagem principal. A dissolução da voz da Senhora Lenin em aspectos cindidos de sua personalidade, no plano da estru-

tura dramática, permitem a supressão do diálogo tradicional entre personagens da realidade exterior, eliminam a necessidade também de um monólogo ou de rubricas do autor. A temática da morte, constante na obra de Khlébnikov, aponta para a perspectiva da imortalidade: os sentidos da personagem, que possibilitam sua captação do mundo exterior, sua consciência e sua razão, que complementam sua apreensão mental desse mundo, não morrem com a morte de seu corpo, mas sobrevivem, como manifesta a voz da consciência de Senhora Lenin na última fala da peça: “Tudo está morto. Tudo morre”. No plano do texto dramático como obra literária, as partes fragmentadas da consciência da personagem sobrevivem, tornam-se imortais, na condição de personagens dramáticas.

A temática da morte e da imortalidade, por meio da busca por vencer o tempo cronológico (assunto também recorrente tanto em peças quanto em poemas e “supersagas” de Khlébnikov), retorna no texto *Mundêsdofim* (*Mirskóntsa*, de 1912). Nela, não há sequer a apresentação das personagens, como em outras peças, apenas poucas rubricas e a divisão do drama em cinco partes representadas apenas por números de um a cinco. Pelo conteúdo de cada uma das pequenas partes, pode-se inferir que se tratam de microatos de um drama, ainda que não sejam nomeadas como “atos”. No início do drama, em sua primeira parte, ocorre um diálogo entre o casal idoso formado (num anagrama que une indissolavelmente as personagens) pelo marido Pólia e sua mulher, Ólia. Pólia está próximo à morte e recusa-se a ser levado e, posteriormente, aceitar a morte; Ólia ajuda a escondê-lo, evitando que os médicos o levem. A partir de então, numa regressão do tempo cronológico, cada um dos próximos atos, ou partes, são representados por cenas curtas, em que as duas personagens estão vivendo literalmente a realidade de cada uma das fases de seu passado: na segunda parte, veem-se mais jovens, acompanhando a adolescência de seu filho e a preparação para o casamento da filha; na terceira, são adolescentes vivendo os primeiros momentos do amor; na quarta, o primeiro encontro na escola, em sua infância; a quinta e última parte não possui nenhum diálogo, apenas uma rubrica do autor, indicando a cena a ser representada:

Pólia e Ólia com balões de gás nas mãos, calados e importantes, cruzam-se em seus carrinhos de bebê.

As cenas curtas e isoladas são encadeadas vertiginosamente nesse retorno ao passado. Cada parte pode ser apreendida independentemente do drama que compõem, como uma unidade fechada. Porém, utilizando as palavras de Khlébnikov na apresentação de *Zanguézi*, “funcionam como blocos na composição de um edifício”. Essas cenas isoladas garantem a unidade orgânica do texto como um todo, representando fragmentos da vida das personagens que, na condição de fragmentos em si, no plano da narrativa dramática, podem ser mobilizados em ordem cronológica invertida e, assim, reverter o destino final da morte. Do ponto de vista temático, o futurista Khlébnikov volta à problemática do tempo e da mortalidade, apresentando o caminho da imortalidade ou do retorno cíclico à infância, subvertendo o processo natural da morte por meio da própria forma artística do drama.

Se o diálogo é a essência do drama, e por meio dele se consolida a narrativa dramática, como lidar com um texto dramático no qual o diálogo torna-se ininteligível? O nível máximo de abstração proposto de forma coletiva pela vanguarda russa foi, sem dúvida, a criação da língua zaúm. O projeto de uma língua literária, nunca concluído, teve início a partir dos experimentos com a palavra elaborados por Elena Guro (1877-1913) e Velimír Khlébnikov, e depois abraçado por outros poetas, destacando-se Alekséi Krutchônikh (1886-1968). Apesar de ter sido um recurso utilizado por vários poetas dos grupos de vanguarda, as profundas inovações linguísticas de Khlébnikov fizeram do poeta o principal criador da língua zaúm no cubofuturismo russo. Seus poemas e, às vezes, simplesmente grandes glossários tratados como poemas apresentavam os principais métodos de criação de palavras em língua transmental, e acabaram por revelar a complexidade de seus resultados e efeitos no âmbito dos experimentos linguísticos. Longe de buscar abolir a língua russa, Khlébnikov e Krutchônikh buscavam demonstrar, em textos literários e manifestos, que a língua zaúm poderia ser utilizada de diferentes modos, com intuítos distintos. Por um lado, resultando de estudos linguísticos sobre

a própria língua russa, poderia manifestar-se em complicados neologismos, formados a partir da fusão de raízes de diferentes palavras, aproximações sonoras, mobilização morfológica de prefixos e sufixos que poderiam ser aplicados de forma incomum a determinados substantivos e adjetivos provocando, a princípio, estranhamento, mas sob um olhar mais atento, buscando a ampliação do espectro de sentido da palavra. Por outro lado, em situações em que pudessem representar línguas de deuses, de animais, manifestações de loucura ou de estados emocionais alterados, como o ódio, o êxtase e outros, novos métodos de criação zaúm resultavam em palavras quase ininteligíveis. Mesmo nesses casos, muitas vezes os poetas inseriam sutilmente elementos da língua russa convencional, quase imperceptíveis, de modo a inserir mínimas alusões de sentido nos textos. Na peça *Mundêsdofim*, comentada acima, já surgem esporadicamente alguns neologismos resultantes de processos zaúm de criação.

A peça em um ato *Deuses (Bógui*, de 1921) apresenta sua narrativa dramática baseada em diálogos entre deuses de diferentes origens culturais, todos elaborados em língua zaúm, à parte a apresentação das personagens, no início do texto, as rubricas do autor e outras poucas falas escritas em língua russa, como algumas frases curtas de personagens específicas e a fala do deus Loki, última do drama: "**Loki** – Aqui está a faca do assassino!". A mínima percepção das ações, se isso é possível, somente pode ser apreendida por meio da leitura das rubricas do autor e da apresentação das personagens. Inacessíveis aos humanos, ao plano terreno, as divindades dialogam num tipo de língua zaúm também inacessível à compreensão humana:

**Eros**

Iúntchi, Éntchi! Pigogaro!

Juri kiki: sin sonega, aps zabira miliútchi!

(Enfia uma vespa no meio dos cabelos grisalhos do velho Chang-ti.)

Pliántch, pet, bek, pironzi! Jaburi!

**Amur** (Chega voando com uma abelha presa por um fio – um cabelo grisalho tirado das roupas de Chang-ti.)

Sinoana – tsitsirits!

(Voa com a abelha como se fosse um cavaleiro na companhia de um cão puro-sangue.)

Pitchiriki tchiliki. Emz, amz, umz!

**Iúnona** (Esfregando uma flor do campo amarela nos cabelos brancos de neve.)

Guéli guga gram ram ram.

Múri-gúri rikokó!

Sipl, tsepl, bas!

Apenas algumas palavras em língua zaúm, no diálogo, remetem a raízes de palavras russas, sempre alteradas, de maneira a não serem reproduzidas em sua forma exata (alguns exemplos são as palavras “jaburi” – na voz de Eros, sugerindo o uso da palavra russa “jába”, “sapo” – e “sipl” (pronunciada por Iúnona, e parecendo remeter à palavra “sip”, “abutre”). No caso da última personagem, Iúnona, eventualmente, na sequência do texto, algumas de suas falas apresentam frases curtas no russo convencional, como “estou com frio” ou “ontem aconteceu um beijo”. São casos raros e isolados. Também é possível notar, nos diálogos entre os deuses, ligeiras diferenças no modo de criação das palavras transmentais, o que indica distinções nas estruturas das línguas abstratas utilizadas para divindades de diferentes culturas.

Desse modo, o esvaziamento no plano dos sentidos reflete-se no esvaziamento da narrativa dramática, permitindo ao leitor apenas perceber tratar-se de um conflito entre deuses, que resulta em um assassinato. O diálogo, base fundamental do drama, é desconstruído por Khlébnikov, que coloca em xeque a importância do sentido das falas e da narrativa, com a utilização da língua zaúm. A percepção das situações pelo leitor (ou espectador, no caso da representação teatral), aqui, deve se dar pelas entonações, pela captação emocional das falas. O nível extremo de abstração na linguagem provoca a abstração máxima do gênero dramático, numa ousadia experimental que encontra poucos paralelos no teatro de vanguarda, seja ele russo ou ocidental. O texto de Khlébnikov aponta, em última análise, para o problema da representação, da criação teatral no palco. Em sua perspectiva de conclusão no palco, certamente a representação de *Deuses* dependeria profundamente

da capacidade criativa do diretor de teatro, em sua execução.

Exemplo incontestável e representativo da ruptura estética proposta pela vanguarda russa em todas as formas artísticas, os textos dramáticos de Khlébnikov, por outro lado e justamente por suas características estéticas, não se adequava ao chamado Agitprop (abreviatura de “agitação” e “propaganda”), movimento de democratização do teatro entre o proletariado soviético que atuou fortemente nos anos após a Revolução de 1917. Com encenações levadas ao público nas ruas, em trens, em casas de cultura e outros locais, o movimento tinha o objetivo de fundo utilitarista de educar e formar a moral do futuro homem soviético e, ainda que tenha chamado a atenção de vários artistas da vanguarda, manifestava-se mais comumente em forma de esquetes e cenas com personagens tipificadas,

...assemelhadas a caricaturas (o morador mesquinho, o burguês gordo e egoísta, o trabalhador preguiçoso, o religioso hipócrita etc.), reproduzindo em grande medida uma polarização entre bondade e maldade típica do melodrama – gênero que seria mais tarde defendido por Górkí e Lunat-chárski como altamente adequado para uma estética soviética, dada sua capacidade de definir claramente os afetos em disputa e propor uma moral clara.

Avesso à propagação de quaisquer ideais ou à educação construtiva e positiva do homem soviético, o drama experimental khlebnikoviano representava muito mais a arte de ruptura quase total com a tradição e o puro exercício estético cubofuturista. Um teatro que, mesmo que produzido num período de revoluções artísticas, sobrepunha-se ao seu tempo, num salto inovador que o lançava para o futuro, tornando-o um teatro de difícil representação no palco até mesmo para os dramaturgos e grupos teatrais contemporâneos do poeta. O grau de abstração do drama de Velimír Khlébnikov, retomando o discurso de Maiakóvski citado no início deste artigo, fazia dele uma arte para leitores iniciados, talvez apenas para poetas, dramaturgos e estudiosos da literatura e do teatro de vanguarda.

## Referências bibliográficas

CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo – Percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CHEVTCHÉNKO, E. S. “Dramaturgúitcheskoe Novátorstvo V. Khlébnikova”. *Aktualnye Problemy Filológii i Pedagogúitcheskoi Lingvístiki*, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskoe-novatorstvo-v-hlebnikova>>. Acesso em: 25.01.2022.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. “O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis”. *Revista Linguagem & Ensino*, v.22, n. 1, Pelotas, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/16163> >. Acesso em: 26.01.2022.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v Chestí Tómakh* (Собрание Сочинений в Шести Томах). Moscou: Imli Ran, 2005.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Sobránie Sotchiniénii v Triókh Tómakh* (Собрание Сочинений в Трех Томах). São Petersburgo: Akademícheskii Proekt, 2001.

KHLÉBNIKOV, Velimír. *Tvoréniia* (Творения). Moscou: Sviétskii Pisátel, 1987.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. “O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921)”. *Revista Sala Preta*, v. 19, n. 1, 2019. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156228>>. Acesso em: 26.01.2022.

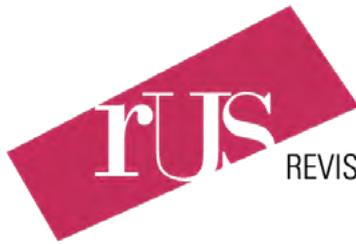
ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 14/02/2022

Aceito em: 04/04/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“Mais do que tudo gosto  
do meu próprio nome”: apresentação  
e tradução de trechos da peça-poema  
Vladimir Maiakóvski. Tragédia (1913)**

---

***“I like most of all my own name”:  
presentation and translation of excerpts  
of the play-poem  
Vladimir Mayakovsky. Tragedy (1913)***

Autor: Leticia Mei

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195408>

MEI, Leticia. “Mais do que tudo gosto do meu próprio nome”:  
apresentação e tradução de trechos da peça-poema Vladimir  
Maiakóvski. Tragédia (1913). RUS, São Paulo,  
v. 13, n. 21, pp. 165-187, 2022



# “Mais do que tudo gosto do meu próprio nome”: apresentação e tradução de trechos da peça-poema Vladímir Maiakóvski. Tragédia (1913)

Letícia Mei\*

**Resumo:** Apresentamos e propomos uma tradução poética, do russo para o português, de trechos da peça *Vladímir Maiakóvski. Tragédia* (1913), primeira obra dramática de V. Maiakóvski. Inicialmente, abordamos o contexto de concepção, encenação e recepção da obra, e apontamos alguns pontos de diálogo da peça com outras obras líricas do poeta, sobretudo com os poemas longos líricos publicados antes da Revolução de 1917. Além de texto dramático, a *Tragédia* também pode ser lida como um poema longo lírico que lança o grito primordial de autocelebração do eu-poeta, que se sabe só e se coloca como profeta em sacrifício por todos, posição reiterada nas obras líricas posteriores.

**Abstract:** We introduce and propose a poetic translation, from Russian to Portuguese, of excerpts from the play *Vladimir Mayakovsky. Tragedy* (1913), first V. Mayakovsky's dramatic work. Initially, besides commenting on the context of conception, staging and reception of this play, we highlight some points of relation with other poet's lyrical works published before the Russian Revolution. Besides being a dramatic work, the *Tragedy* can also be considered a long lyrical poem that launches the primordial cry of self-celebration of the I-poet, who is aware of his loneliness and puts himself as a prophet in sacrifice for all, position which has been reiterated in his later lyrical works.

**Palavras-chave:** Teatro Russo; Tradução Poética; V. Maiakóvski; *Vladímir Maiakóvski; Tragédia*

**Keywords:** Russian Theatre; Poetic Translation; V. Mayakovsky; *Vladimir Mayakovsky, Tragedy*

*I celebrate myself, and sing myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you.  
W. Whitman, "Song for myself", 1855<sup>1</sup>*

## Apresentação: no princípio era o "eu"

**A** poética de Maiakóvski é marcada por uma pronunciada enunciação do eu que explode em lirismo, aproximando biografia e obra. Lília Brik, sua amiga e companheira da vida inteira, comentou que "os temas de seus versos sempre foram as suas próprias emoções", e isso se refere a "todos os seus versos, até mesmo os textos de propaganda."<sup>2</sup> De fato, a personalidade de Maiakóvski e a exposição de sua vida pessoal desafiam os critérios de separação entre a vida e a arte defendidos pela Escola Formalista, que se formou junto com as vanguardas russas no início do século XX.

Não é à toa que uma porcentagem expressiva das obras de Maiakóvski tem seu próprio nome como título ou núcleo temático. Seu primeiro livro de poemas, *Iá (Eu)*, publicado em 1913, foi seguido, no mesmo ano, pela peça *Vladimir Maiakóvski. Tragédia*. Também nos poemas longos líricos – e neles incluímos a *Tragédia*, ainda que essa obra, em tese, pertença ao

\* Mestre e doutora em Literatura e Cultura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Dissertação e Tese dedicados aos poemas longos líricos de Vladimir Maiakóvski. Do russo traduziu Maiakóvski, Turguêniev, Herzen, Chklóvski, Mandelstam e Maliévitch. Sua tradução do poema longo Sobre Isto, de Maiakóvski, publicada em 2018 pela Editora 34, recebeu os prêmios APCA 2018, Boris Schnaiderman/ABRALIC 2019 e Jabuti 2019. <http://lattes.cnpq.br/8520596037349229>; <https://orcid.org/0000-0002-9315-1857>; [leticamei@alumni.usp.br](mailto:leticamei@alumni.usp.br)

<sup>1</sup> In: *The Complete Poems of Walt Whitman*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 24.

Tradução:

Eu celebro a mim mesmo, e canto a mim,

E o que assumo, tu assumas,

Pois todo átomo pertencente a mim também pertence a ti.

Walt Whitman, "Canção de mim mesmo". In: *Folhas de Relva*. Edição e tradução de Gentil Saraiva Júnior, 2013.

<sup>2</sup> Cf. Jakobson, 1986, p. 143.

gênero dramático –, tal imbricamento chega ao paroxismo. A peça, além dos poemas longos *Nuvem de Calças* (1914), *Flauta Vertebral* (1915), *O Homem* (1917), *Amo* (1922), *Sobre Isto* (1923) e *A Plenos Pulmões* (1930), é um grito de indignação e de desespero de um eu-poeta hipertrofiado e dilatado em formas extensas. Em todas elas, o ego do poeta também se mostra hiperbólico, desesperado e infeliz, embora a sua voz não ecoe como um lamento. Antes, há nela uma violência avessa a toda vitimização, uma inclinação ao sacrifício que coloca o poeta como protagonista de suas dores e ator de sua própria revolução. Ele se sente tão colossal, que a sua revolução é a revolução de todos. Num mundo que impõe seu implacável curso de reificação do sujeito, o indivíduo poético se insurge contra o esfacelamento, ergue-se em defesa de sua integridade essencial e se coloca como cidadão do universo.

Não apenas na poesia e no drama, mas também em experiências de gêneros fronteiriços, como a autobiografia *Eu mesmo*, de 1922, reescrita em 1928, o eu se coloca de modo contundente. Para citar mais um exemplo na produção dramática, a peça *O Pecevejo* também é de um intenso lirismo, que corrobora sua postura artística ao longo de quase duas décadas. Esses são apenas alguns exemplos mais evidentes do “narcisismo poético” de Maiakóvski. Muitos outros podem ser encontrados em seus versos, ora nas alusões autobiográficas, ora nas menções a seu próprio nome, ora nos poemas curtos dedicados a si mesmo.

A despeito da defesa da coletividade da obra e do anonimato sob a palavra “nós”, postulados no manifesto *Bofetada no gosto público*,<sup>3</sup> o lirismo de Maiakóvski recrudescer ao longo dos anos e, segundo Pomorska, “de seus primeiros poemas programáticos evolui gradativamente para a poesia do *Ich-Dichtung* (‘ego-lírico’) e para as formas extensas.”<sup>4</sup> Assim, estudando o arco produtivo do poeta da estreia em 1912 até a morte em

---

3 Além de ter sido um dos redatores do manifesto, Maiakóvski defendeu em outros momentos a ideia da obra coletiva. Como exemplos, podemos citar a publicação anônima do longo poema *150.000.000*, que propunha ser completado coletivamente, e a sua imprecisa e sucinta “antibiografia”.

4 Pomorska, 2010, p. 148.

1930, é possível perceber uma consistência no posicionamento do eu-poeta. O que se vê em *Nuvem de Calças* – segundo ele sua “segunda tragédia” –, por exemplo, já está na primeira peça, que, aliás, inaugura um comportamento poético maiakovskiano: o “eu” que está em tudo, que sente e fala por todos. Um porta-voz universal que deseja dinamitar o mundo com a bomba das palavras, atirando o fogo das contradições mais pungentes, atirando na cara do conformado o escândalo de baixo da camada de gordura burguesa.

Em *Mal-Estar da Civilização*, Freud faz algumas reflexões que nos ajudam a pensar a constituição do Eu. Ele diz: “[...] em muitos homens há um sentimento ‘oceânico’, e inclinados a fazê-lo remontar a uma fase primitiva do sentimento do Eu”.<sup>5</sup> O termo “oceânico” chama particularmente a atenção, não apenas porque, de fato, o que Maiakóvski faz nas obras longas é se espriar, transbordar para a forma extensa, como também pelo verso de *Sobre Isto* (1923): “tenho a vastidão do oceano agora”.<sup>6</sup> Com efeito, o elemento água aparece de modo contumaz na sua poesia e teatro, sob a forma de rio, lágrima, chuva, tempestade, inundação e até no estado gasoso como nuvem. Podemos ler essa insistência como uma expressão da subjetividade, a água como elemento fundante, mais interior, fonte do que é vivo, logo um veículo do “Eu” ao lado da carne, do corpo, da montanha, do bloco de gelo, de tudo o que é sólido e se liquefaz, neste frágil mundo moderno.

Nessa jornada do eu, além da “estatura quilométrica”, como ele mesmo se referia a seus quase dois metros, o poeta contava com outro instrumento poderosíssimo de presença: a voz. A afirmação da sua subjetividade vem também por meio dela. Ela é língua, garganta e verso. Além de sua oficina poética se voltar para o poema realizado oralmente, sua voz é um potente instrumento poético. Tchukóvski conta que, em 1915, “literalmente não havia um dia em que ele não declamasse seus ver-

---

5 Freud, 2016, p. 15.

6 Maiakóvski, 2018, p. 44.

sos de novo e de novo na casa de Répin,<sup>7</sup> Evréinov,<sup>8</sup> – em toda parte em que se juntasse um grupo.”<sup>9</sup> Isso é ainda mais significativo quando falamos do texto dramático, concebido para a encenação, como é o caso da *Tragédia*.

A peça foi uma das primeiras obras de fôlego de Maiakóvski. Ela foi precedida por vários poemas curtos, muitos deles já consagrados em português nas traduções de Augusto e Haroldo de Campos em parceria com o Professor Boris Schnaiderman. Um poema que se relaciona diretamente com a peça é “Eu” [Iá], publicado em 17 de maio de 1913 com a técnica da litografia e ilustrações de V. Tchektygin e L. Chechtel e capa de Maiakóvski. Ele compõe-se de quatro partes: “Eu”, “Algumas palavras sobre a minha mulher”, “Algumas palavras sobre a minha mãe” e “Algumas palavras sobre mim mesmo”. Essa obra ilumina as bases ideológicas da poesia e a formação do eu-lírico maiakovskiano. Ao lado da *Tragédia* e dos poemas pré-revolucionários, tais obras anunciam o projeto que Maiakóvski, por meio de manifestações artísticas diversas, perseguiu de forma coerente a vida toda, ou seja, uma arte totalizante que reunisse a imagem, a teatralidade da voz e do gesto e a poesia da palavra.

Em sua autobiografia *Eu mesmo*, ele define o ano de 1913 como “um ano feliz”. Forjava-se então a personagem, cujo figurino composto pela blusa amarela e pela enorme gravata preta marcou o início da carreira de Maiakóvski, composição que já constituía um grande jogo teatral. A peça foi publicada no *Pervyi jurnal russkikh futuristov* [Primeira revista dos futuristas russos], em 1914. O enredo baseia-se numa complexa rede de imagens hiperbólicas, *nonsense*, que mesclam o erudito e o popular, o solene e o clownesco, e que lança temas centrais da sua obra, como o poeta-profeta, a incompreensão e a predisposição ao sacrifício, a missão do poeta como salvador e o poder da palavra subversiva. De forma muito resumida, o drama é o embate entre os marginalizados e os miseráveis contra

---

7 Iliá Répin (1844-1930), pintor russo realista.

8 Nikolái Evréinov (1879-1953), dramaturgo e encenador simbolista russo.

9 Cf. Krutchônikh, 2006, p. 178.

a burguesia e a velha ordem. Seu tom é sarcástico e satírico, prenunciando a linguagem das janelas Rosta que Maiakóvski conceberia durante os anos da Guerra Civil (1917-1922), e que foram a sua marca de modo geral. A blasfêmia e a postura iconoclasta já figuram nessa obra e são vários os comentários corrosivos lançados contra Deus e a religião, que lhe renderam, aliás, atritos com a censura.

Pasternak ficou tão impressionado com a peça que escreveu anos mais tarde em seu *Salvo conduto*: “A tragédia chamava-se *Vladimir Maiakóvski*. O título escondia a descoberta genialmente simples de que o poeta não é o autor, mas o objeto da sua lírica, que se dirige ao mundo em primeira pessoa.”<sup>10</sup>

Maiakóvski expressou com muita força a predominância “da subjetividade, da pessoalidade, e da intimidade na obra poética”.<sup>11</sup> A especialista na obra maiakovskiana, Vera Teriôkhina afirma que era típico da Era de Prata – literatura russa do fim do século XIX e começo do XX – a aproximação da biografia e da arte,<sup>12</sup> o que se materializa de modo pujante tanto na *Tragédia* quanto nos poemas *Nuvem de Calças*, *Flauta Vertebral* e *O Homem*, representantes da fase pré-revolucionária em que lírica e confissão estavam presentes. O lastro biográfico vai de par com a realidade da época, uma forma de autenticar sua escrita. Teriôkhina ressalta a cisão que se nota entre os períodos pré e pós-revolução. Após 1917, sua poética sofreu alterações, dando lugar às experiências alinhadas com a revista *LEF (Frente Esquerda das Artes)* – fundada e dirigida por Maiakóvski –, o construtivismo e a arte engajada. Ainda, segundo a pesquisadora N. Gurinova, esses “dois modelos ideológicos da vanguarda russa sobreviveram por algum tempo” na obra dos suprematistas e na de Maiakóvski.<sup>13</sup> Já Teriôkhina diz que a periodização não deveria seguir o modelo soviético que estabelece a ruptura em 1917, mas sim em 1922-23, “épo-

---

10 Pasternak, 1994, p. 816.

11 Teriôkhina, 2016, p. 72.

12 Idem, p. 71.

13 Gurianova, 2009, p. 7 apud Teriôkhina, op. cit., p. 72.

ca de formação nos novos programas estéticos”.<sup>14</sup> Ela aponta igualmente para a complexidade de se estudar as estratégias de representação de Maiakóvski, sobretudo o discurso autobiográfico, em tempos fragmentados.

Concordamos com Teriôkhnia, para quem a hipertrofia do “eu” já está depositada no herói e no autor das obras longas da juventude: “O nome do autor, seu endereço, mãe, irmãs, amadas, cartas, livros, restaurantes – tudo isso preenche a obra precoce de Maiakóvski, aproximando-o assim do egofuturista Igor Severiánin.”<sup>15</sup> Na tragédia, nome, sobrenome e homem estão no texto, na capa e no palco. Em *Nuvem de Calças*, seu endereço, sua amada, sua família são explicitamente mencionados. Em *Flauta Vertebral*, seu amor conturbado com Lília é protagonista dos versos. Em *O Homem*, a autobiografia se espraia e se expõe nos subtítulos. E isso se repete em *Amo e em Sobre Isto*.

Teriôkhina ressalta ainda que a obra do jovem Maiakóvski era marcadamente lírica, psicológica, de dominante expressionista, inclinada à “criação de uma mitologia autobiográfica”,<sup>16</sup> o que posteriormente foi matizado por outras experiências, sem que, no entanto, deixemos de crer na totalidade de sua obra, defendida também por Jakobson.<sup>17</sup> Neste sentido, o poema *Sobre Isto* pode ser lido como a última tentativa de expressar seu “eu interior” com toda a intensidade. Lirismo que só seria retomado com a mesma potência anos mais tarde em *A Plenos Pulmões*.

Arlete Cavaliere, especialista no teatro maiakovskiano, também afirma que o individual e o coletivo se misturam na obra do poeta.<sup>18</sup> A teatralidade lírica ou o lirismo teatral, segundo ela, atravessa e nutre todas as formas de manifestação artística às quais o poeta se dedicou. Quase sempre se esboça “uma

---

14 Teriôkhina, op. cit., p. 72.

15 Idem, p. 73.

16 Idem, p. 82.

17 Cf. R. Jakobson. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

18 Cavaliere, 2016, p. 61.

subjetividade fulgurante refratada na projeção de seu *eu lírico* que se transforma invariavelmente no próprio objeto artístico”.<sup>19</sup> Além do esmaecimento das fronteiras genéricas, Cavaliere aponta a convivência, na integralidade de sua obra, do trágico e do cômico, do lirismo, do escárnio, “anarquia da expressão e a precisão da forma”, obra em que “as exclamações dramáticas de um *eu lírico* atormentado e desajustado estão presentes em muitos de seus versos.”<sup>20</sup>

Cavaliere chama a atenção para o papel do *eu lírico* e do *eu dramático*, que não raro apresentam-se de modo especular, “forjando por meio da autoparódia a ação metadiscursiva do fazer poético”.<sup>21</sup> Ela ressalta que a primeira peça é construída por “hipérboles e sonoridades dilatadas, jogos verbais deformantes, ressoando talvez como gritos contra a solidão de um homem e o sofrimento de um pensamento no qual se debate este mesmo *eu lírico* já esboçado nesta obra.”<sup>22</sup> Num mundo de contornos disformes expressionistas, Maiakóvski faz sua primeira aparição como o poeta crucificado “pelo sofrimento de ser incompreendido, mas também como redentor, espécie de Jesus Cristo simbolista, aparentado àquele que surge no fim do poema *Os doze de Blok*”.<sup>23</sup> Aliás, a paródia de eventos bíblicos prenuncia um procedimento fortemente presente nas obra dos anos vindouros.

Alguns exemplos da materialização dessa subjetividade “autorreferencial” veem-se, como já apontamos, nos títulos das obras publicadas: a tragédia *Vladimir Maiakóvski*, a primeira recolha de poemas *Eu* e a autobiografia *Eu mesmo*. Na *Tragédia*, o eu-poeta coloca-se em primeira pessoa e sua voz

revela a exasperação de um eu-dramático-lírico que deambula em uma estranha cidade moderna entre personagens-máscaras um tanto monstruosas, fantoches desencarnados e carnavalescos, que nos lembram as mascaradas e os

---

19 Idem, p. 62.

20 Idem, ibidem.

21 Idem, ibidem.

22 Idem, p. 68.

23 Idem, p. 64.

seres fantasmáticos e os heróis descaídos do teatro simbolista, aos quais se associam muitos elementos constitutivos da cosmogonia do primeiro Maiakovski.<sup>24</sup>

Quanto ao título da peça que exhibe o nome do poeta já como personagem, cabe ressaltar que ele não foi deliberadamente escolhido pelo autor desde o início. Os títulos iniciais eram *Estrada de ferro* e *A revolta dos objetos*, como aliás ainda aparece em algumas referências. Na capa do manuscrito enviado à censura constavam apenas o nome do autor e o gênero da obra – tragédia – e o censor tomou-os como título e subtítulo, respectivamente. Maiakóvski gostou e assim manteve. O ato falho revelaria um dos principais procedimentos literários da peça: o próprio poeta se tornava o centro do drama. Segundo Tsvetáeva,

Maiakóvski [...] sempre teria um nome; não teria, sempre teve um nome. E o nome – ele o teve antes de fazer-se a si próprio. Depois ele o teve antes de fazer-se próprio. Depois ele teve que correr atrás de si. Eis como os fatos se deram. Este jovem sentia dentro de si uma força sem saber de que natureza – ele abriu a boca e disse – Eu! – Perguntaram-lhe: – Eu, quem? – E ele respondeu: – Eu, Vladímir Maiakóvski. – Mas quem é Vladímir Maiakóvski? – Sou eu – E mais nada, por enquanto. Depois, em seguida, tudo. Disso saiu: “Vladímir Maiakóvski, aquele é: eu.”<sup>25</sup>

Além de o título já demonstrar a ousadia futurista, os personagens que povoam o drama não são menos surpreendentes, a saber:

Vladímir Maiakóvski (poeta, 20-25 anos)  
Sua amiga (4 a 6 metros de altura. Não fala)  
Velho com gatos negros e secos (alguns milhares de anos)  
Homem sem um olho e sem uma perna  
Homem sem uma orelha  
Homem sem cabeça  
Homem com o rosto esticado  
Homem com dois beijos  
Um jovem comum

---

24 Cavaliere, op. cit., p. 63.

25 Tsvetáeva, 2011, p. 3.

Mulher com uma lagriminha

Mulher com uma lágrima

Mulher com uma lagrimona

Jornaleiros, meninos, meninas e outros

Antes de concluir estas reflexões, é imprescindível fazer referência ao trabalho fundamental de Mario Fernando Bolognesi que pesquisou profundamente a *Tragédia* e a analisou como uma alegoria da alienação perpetrada pela conjuntura histórica da Rússia no início do século XX. O processo de industrialização e as condições histórico-sociais do país à época são possíveis caminhos de leitura do texto. Segundo Bolognesi,

Não há, na *Tragédia*, uma ação teatral propriamente dita. Quando participa da obra, ela não acontece em cena: é apenas relatada. Qualquer esboço de ação é resposta a uma movimentação de maior vulto que acontece exteriormente. Este fator imprime uma peculiaridade à peça: a de reportar-se constantemente para fora de si. Uma ligação estreita se estabelece entre a ação externa e o tom predominantemente narrativo que toma conta das cenas. Não há um desenrolar autônomo do enredo. Ele está conjugado com o transcorrer externo de alguns fenômenos, vindo a ser uma reflexão sobre eles.<sup>26</sup>

Isso aliado ao fato de, como bem observa Bolognesi,<sup>27</sup> o poeta não carregar nada, a não ser a bomba das palavras, talvez explique por que alguns pesquisadores, como Claude Frioux, também consideram a peça um poema longo.

Ainda de acordo com Bolognesi, excetuando-se o poeta “as demais personagens se apresentam como imagens de uma mutilação”,<sup>28</sup> todos reunidos num quadro de desordem. As personagens atuam como um “único e vasto Coro que vem a ser o autêntico protagonista da peça”,<sup>29</sup> as outras são “expressões esquemáticas” que sustentam um “aparente diálogo” e são “suportes da configuração desumana das ideias polemizadas

---

26 Idem, *ibidem*.

27 Idem, p. 33.

28 Bolognesi, 1989, p. 24.

29 Bolognesi, 1989, p. 25.

em cena”.<sup>30</sup> Dor e desordem fecham o ciclo dramático entre prólogo e epílogo sem, contudo, oferecer solução para o sofrimento. O “Coro de Mutilados” dá voz ao sofrimento provocado pela alienação, pela reificação dos homens, pedaços de corpos e de semi-ações desprovidas de unidade povoam o palco. À fragmentação humana contrapõe-se a personificação dos objetos que ganham status humanizado. Nesse caos o poeta é o condutor da narrativa, é o “organizador de uma desordem reinante”.<sup>31</sup>

Outra referência incontornável, Ripellino, em seu clássico *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, dedica um capítulo inteiro à análise da peça e afirma que ela é, na verdade, um “monodrama, uma fragorosa confissão, da qual se libera com grande ímpeto o eu exasperado do poeta”.<sup>32</sup> Maiakóvski, segundo ele, é o único personagem da peça, os demais são bonecos esvaziados, projeções das camadas marginalizadas que dão “aparência dialógica a um longo e agitado monólogo”.<sup>33</sup> Assim justificamos nossa escolha pela tradução especificamente das falas de Maiakóvski, com o intuito de ressaltar o início da construção de um poeta-personagem que reverbera em todas as suas obras líricas subsequentes.

A peça, de 535 versos, divididos em um prólogo, dois atos e um epílogo, começou a ser escrita no verão de 1913 em Moscou e em Kúntzevo e foi concluída em outubro do mesmo ano. Estreou em São Petersburgo, no Teatro Luna-Park, em 02 de dezembro de 1913, e contou com a atuação do próprio autor desempenhando o papel da sua personagem e com estudantes e amadores de teatro nos demais. O cenário foi concebido pelos pintores P. Filonov e F. Chkolnik. Um espectador relata:

Uma luz meio mística ilumina debilmente a cena esticada de tela ou de chita e um grande fundo de papelão negro que constitui, na verdade todo o cenário. O que esse papelão representa, ninguém compreende muito bem, mas, coisa es-

---

30 Idem, ibidem.

31 Bolognesi, 1989, p. 32.

32 Ripellino, 1971, p. 46.

33 Idem, p. 47.

tranha, ela causa impressão: há muito sangue, movimento... Talvez fosse a representação mais real da cidade que eu jamais vira... Os personagens, bonecos vivos de papelão, saíam dos bastidores e desfilavam lentamente. O público tentava rir, mas o riso interrompia-se de repente... Maiakóvski apareceu. Ele sobre numa tribuna, sem maquiagem, vestido com sua roupa habitual. Ele parecia estar acima da multidão, acima da cidade e a cidade lhe erigia um monumento... “Não vá, Maiakóvski!” gritava o público em zombaria, enquanto ele, ar perdido e perturbado, juntava em um grande saco as lágrimas, os jornais, seus brinquedos de papelão e os sarcasmos da sala, ele os juntava em um grande saco de tela para partir rumo à eternidade, rumo aos espaços infinitos<sup>34</sup>

A peça foi execrada pela imprensa, conforme nota Maiakóvski em sua autobiografia na rubrica “Um ano alegre”: “Esta época foi culminada pela tragédia ‘Vladimir Maiakóvski’. Montada em Petersburgo. O Luna-Parque. A vaia foi de estourar os tímpanos”.<sup>35</sup> Houve um segundo projeto de encenação no início de 1914, no Teatro Evelinov, com cenário projetado pelo pintor Lentulov, mas não se concretizou. O texto foi publicado em março de 1914, com cortes da censura nas passagens referentes a Deus.

A seguir propomos uma tradução dos trechos em que o poeta-personagem Vladimir Maiakóvski lança os apelos de auto-celebração do eu-lírico/dramático. Em tais réplicas, ele expõe com extremo lirismo a sua visão da missão do poeta como profeta que se sacrifica por todos e esbarra na incompreensão, lançando as bases para os poemas longos líricos seguintes. Poema dramático ou peça poética? Na *Tragédia*, drama que também pode ser lido como um poema longo, Maiakóvski desafia as fronteiras dos gêneros e finca com força seu nome na literatura russa.

---

34 Mgrebov, *Souvenirs*, 1932 apud Maiakóvski, 2000, p. 23.

35 Schnaiderman, 1971, p. 95.

## Vladimir Maiakóvski. Tragédia<sup>36</sup>

### PRÓLOGO

Acaso entendem  
por que eu,  
calmo,  
com tempestade de troças  
de bandeja levo a alma  
ao jantar dos anos futuros?  
Da hirsuta bochecha das praças  
escorrendo inútil lágrima,  
talvez,  
10 eu  
seja o último poeta.  
Repararam?  
Cambaleia  
nas alamedas de pedras  
o raiado rosto do enforcado tédio,  
e nos pescoços fugidios  
de espumosos rios  
as pontes dobram as mãos férreas.  
Chora o céu  
20 incontrolável,  
sonoro;  
e a pequena nuvem  
faz uma careta na covinha da boca

---

36 Tradução feita a partir do original russo, de acordo com a edição “Vladimir Maiakóvski. Tragediia”. In: Sobranie sotchinenii v vosmi tomakh, t. 1. Moskva: Pravda, 1968, pp. 36-55. Os trechos originais em russo se encontram após a tradução. Para facilitar o cotejo os versos foram numerados.

como se a uma mulher esperando bebê,  
deus atirasse um torto cabeça-oca.  
Com dedos roliços de ruiva penugem  
o sol os encheu de carícias, mosca inoportuna:  
em nossas almas um escravo ultrabeijado.  
Eu, intrépido,  
30 o ódio aos raios diurnos levo pelos séculos;  
com a alma tesa qual nervos de cabo elétrico,  
eu sou  
o tzar das lâmpadas!  
Venham todos a mim:  
o que o silêncio rompia  
o que uivava  
pelos estreitos nós do meio-dia,  
eu lhes revelarei  
40 com palavras simples como um mugido,  
nossas almas novas,  
que zumbem,  
qual arcos de lanterna.  
Basta que eu toque com os dedos suas cabeças,  
e lhes  
nascerão lábios  
para beijos à beça  
e uma língua  
pra todos os povos materna.  
E eu, com a alminha manca,  
50 partirei pro meu trono  
com buracos de estrelas através de abóbodas triviais.  
Deitarei,  
luminoso,

vestido de ócio  
em suave leito de verdadeiro estrume,  
e em silêncio,  
beijando os joelhos dos dormentes  
abraçará meu pescoço a roda de um trem.

### **PRIMEIRO ATO**<sup>37</sup>

*Alegria. No palco, a cidade e a teia de aranha das ruas. Festa dos mendigos. V. Maiakóvski está só. Passantes trazem comida: arenques de ferro de um letreiro, um enorme kalách<sup>38</sup> de ouro, dobras de veludo amarelo.*

#### V. MAIAKÓVSKI

60

Prezados senhores!  
Remendem minh'alma,  
pra que o vazio não goteje.  
Não sei se um cuspe é ou não ultraje.  
Estou seco como estátua.  
Me ordenharam até o fim.  
Prezados senhores,  
querem  
que diante de vós dance agora  
um magnífico poeta?

*Entra um velho com gatos negros e secos. Ele os acaricia. É todo barba.*

---

37 O ato começa com uma festa na cidade. Maiakóvski instiga os mendigos a tirar os “gordos” – os burgueses – de suas tocas. Pobres rebelam-se contra os ricos, objetos revoltam-se contra os homens.

38 Pão branco em formato de rosca.

V. MAIAKÓVSKI

70                   Busquem os obesos nas casas-cascas  
                      e no pandeiro da barriga batam com alegria!  
                      Agarrem pelos pés os surdos e os babacas  
                      E soprem nos ouvidos como nas narinas de uma flauta.  
                      Destruam o fundo dos barris de fúria,  
                      pois devoro o pavimento quente dos pensamentos.  
                      Hoje no grito do seu brinde  
80                   me coroarei com a minha loucura.

*A cena pouco a pouco se preenche. Homem sem orelhas. Homem sem cabeça e outros. Tolos. Começa a confusão, continuam a comer.*

V. MAIAKÓVSKI

70                   Diamantista descalço de linhas lapidadas  
                      sacudindo violento em casa alheia os cobertores,  
                      hoje inflamarei o feriado universal  
                      destes mendigos tão ricos e cheios de cores.

[...]

V. MAIAKÓVSKI

*(levanta a mão, vai para o centro [do círculo que se formou em torno do Homem com uma orelha a menos])*

As orlas dos corações não untem com ódio!  
Meus filhos,  
eu os  
ensinarei, severo e inflexível.  
Pessoal, todos vocês,  
são só sininhos

180 no barrete divino.  
Eu,  
com o pé inchado das buscas,  
dei a volta  
na sua terra firme  
e em uns outros países mais  
trajando dominó e mascarado de trevas.  
Eu  
procurei  
a alma inaudita,  
para deitar suas flores curativas.  
nos lábios-feridas.

*(Para)*

190 E de novo,  
como escravo  
até suar sangue,  
louco balanço o corpo pra lá e pra cá.  
Já a encontrei  
antes –  
a alma.  
Entrou  
de penhoar azul,  
disse:  
200 “Sente-se!  
Te espero há muito tempo.  
Não quer uma xícara de chá?”

*(Para)*

210

Sou poeta,  
apaguei a diferença  
entre os rostos dos outros e dos meus entes  
No pus das morgues busquei irmãs.  
Beijei exemplar os doentes.  
Mas hoje  
sobre a fogueira amarela,  
ocultos mais fundo que as lágrimas dos mares,  
hasteari também o pudor das irmãs  
e as rugas das mães grisalhas!  
Nos pratos de salões bem lambidos  
vamos te devorar, carne, século!

*Arranca a capa. Uma mulher gigante. Temor. Entra correndo o  
Jovem comum. Agita-se.*

## **SEGUNDO ATO**<sup>39</sup>

*Tédio. Praça na nova cidade, V. Maiakóvski traja uma toga. Co-  
roa de louros. Atrás da porta muitas pernas.*

[...]

V. MAIAKÓVSKI

460

Senhores!  
Ouçam, —  
não posso mais!  
Para vocês tudo bem,  
mas e eu, o que faço com esta dor?  
[...]

---

39 Maiakóvski é coroado príncipe. No início do ato, personagens oferecem-lhe lágrimas de todos os tamanhos e crianças-beijos. Uma sequência de réplicas nonsense, que deixam o poeta desorientado.

Deixem-me sentar!

*Não deixam. V. Maiakóvski pisa desajeitado, recolhe as lágrimas numa mala. Fica de pé com a mala na mão.*

470

Muito bem!  
Abram caminho!  
Achava  
que seria feliz.  
Que com olhos brilhantes  
me sentaria no trono,  
mimado pelo corpo dos gregos.  
Mas não!

480

Nunca mais,  
caras estradas,  
esquecerei  
suas pernas magras  
e dos rios nórdicos a cabeleira grisalha!  
E hoje  
saio pela cidade,  
deixando pouco a pouco  
a alma  
nas lanças das casas.  
Ao lado vai a lua –  
para lá  
onde o firmamento se descostura.

490

Me alcançará,  
por um segundo medirá meu chapéu-coco.  
Eu  
com minha carga  
irei,

500

tropeçando,  
rastejando  
mais e mais,  
para o norte,  
para lá,  
onde nos tornos da infinita angústia  
com os dedos das ondas  
o oceano-fanático  
eternamente  
rasga o peito.  
Chegarei ao final –  
cansado,  
num delírio derradeiro  
lançarei a sua lágrima  
ao sombrio deus das tempestades  
510 junto à fonte das crenças bestiais.

*Cortina*

## **Epílogo**

V. MAIAKÓVSKI

Tudo o que escrevi  
foi sobre vocês,  
pobres ratos.  
Pena que não tenho seios:  
os teria amamentado como boa babá.  
Agora estou meio seco,  
sou um louco abençoado.

520

Mas por outro lado,  
Quem,  
onde quer que seja,  
poderia dar aos pensamentos  
tal inumana amplidão?  
Fui eu  
que pro céu apontei o dedo  
e provei:  
é um ladrão!  
Às vezes acho  
que sou um galo holandês  
ou que sou  
o rei de Pskov.  
Mas às vezes  
mais do que tudo  
gosto do meu próprio nome,  
Vladimir Maiakóvski.

[1913]

## Referências bibliográficas

BOLOGNESI, Mario Fernando. Tragédia: uma alegoria da alienação. *Trans/Form/Ação*. Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia, v. 12, p. 25-35, 1989. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/10668>

CAVALIERE, Arlete. « Le Théâtre de Majakovskij : une subjectivité sur la scène des avant-gardes russes ». In : *Modernités russes*, v. 16. Lyon : Centre d'Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016.

JAKOBSON, Roman. *Russie, folie, poésie*. Paris: Éd. du Seuil, 1986.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KRUTCHÔNIKH, Alekséi, “Konéts Maiakóvskogo” [O fim de Maiakóvski]. In: *K istorii russkogo futurizma. Vozpomnaniia i dokumenty*. Moskva: Guileia, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Sobre Isto*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poèmes (1913-1917)*. Tradução e apresentação Claude Frioux. Paris: L'Harmattan, 2000.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. “Vladimir Maiakóvski. Tragediia”. In: *Sobraniiie sotchinenii v vosmi tomakh*, t. 1. Moskva: Pravda, 1968, pp. 36-55.

PASTERNAK, Boris. *Il salvacondotto* in Id. *Opere narrative*, Milano, 1994.

POMORSKA, Kristina. *Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro russo de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo:

Perspectiva, 1971.

TERIOKHINA, Vera. “Poema Vladimira Maiakovskogo Liubliu i otcherk Ia Sam: v poiskakh janra avtobiografii.” [Poema de Vladimir Maiakóvski Amo e ensaio Eu mesmo: em busca do gênero autobiográfico]. In : Modernités russes. V. 16. Lyon : Centre d’Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016.

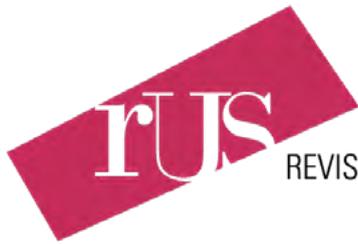
TSVETÁEVA, Marina. Le cahier rouge. Tradução e notas Caroline Bérenger e Véronique Lossky. Paris: Éditions des Syrtes, 2011.

WHITMAN, Walt. “Canção de mim mesmo”. In: Folhas de relva. Livro 25. Edição e tradução de Gentil Saraiva Júnior, 2013, edição Kindle, 1ª edição.

WHITMAN, Walt. “Song of Myself”. In: The Complete Poems of Walt Whitman. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

Recebido em: 03/03/2022

Aceito em: 18/04/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# O erro da morte

---

## *Death's Mistake*

Autor: Velímir Khlébnikov

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194942>

KHLÉBNIKOV, Velímir. O erro da morte. Tradução de Raquel Abuin Siphone. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 189-201, 2022



# O erro da morte

Velímír Khlébnikov

Tradução de Raquel Abuin Siphone\*

## Introdução à tradução

\* Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Graduada em Letras (2021) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com período sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFA-K-MGU). <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>; <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>; [siphoneraquel@gmail.com](mailto:siphoneraquel@gmail.com)

Escrita em 1915, “O erro da morte” é uma peça teatral de Velímír Khlébnikov (1885-1922). Poeta que foi reconhecido por seus pares como o maior nome do futurismo russo, Khlébnikov recebeu de Maiakóvski a alcunha de “Colombo dos novos continentes poéticos”. Sua trajetória excêntrica – fôra um estudioso das ciências exatas e naturais antes de voltar-se para as humanidades – e plataformas estéticas revolucionárias colocam-no à dianteira do movimento vanguardista. Estudioso das formas linguísticas arcaicas, Khlébnikov soube mesclar a tradição (uma tradição, inclusive, já esquecida) à sua contemporaneidade, sendo um dos principais expoentes daquilo que Jakobson chamou de a “novíssima poesia russa”. No centenário de sua morte, trazemos o drama para o português traduzido diretamente do original. Trata-se de uma tradução literal que não pretende preservar nem a métrica, nem as rimas da criação original.<sup>1</sup> Produzida logo nos primeiros anos do Modernismo russo, a peça propõe uma leitura pouco convencional do retrato da morte que existia até então. Mergulhado em

---

<sup>1</sup> Agradecemos os comentários e sugestões dos professores Mario Ramos Francisco e Ekaterina Vólkova Américo.

um contexto nacional que almejava o progresso mecanicista (industrial) equiparável ao das grandes potências europeias, não raro os intelectuais do período conjecturavam como essa tecnologia implicaria no prolongamento da vida humana (o caso de “O percevejo” (1929), de Vladímír Maiakóvski, por exemplo). Vemos aqui, portanto, essa nova representação literária da morte: enganada e vencida.

## Introduction to translation

Written in 1915, «Death’s Mistake» is a play by Velimir Khlebnikov (1885-1922). A poet who was recognized by his colleagues as the greatest name in Russian futurism, Khlebnikov was called by Mayakovsky the “Columbus of the new poetic continents”. His eccentric trajectory – he was a scholar of the exact and natural sciences before turning to the humanities – and revolutionary aesthetic platforms put him at the forefront of the avant-garde movement. A scholar of archaic linguistic forms, Khlebnikov knew how to blend tradition (a tradition, moreover, already forgotten) with his contemporaneity, becoming one of the main exponents of what Jakobson called the “newest Russian poetry”. On the centenary of his death, we bring the drama to the Portuguese translated directly from the original. It is a literal translation that does not intend to preserve either the meter or the rhymes of the original. Produced in the early years of Russian Modernism, the play proposes an unconventional reading of the picture of death that existed until then. Immersed in a national context that desired mechanistic (industrial) progress comparable to that of the great European powers, often the intellectuals of this period conjecture how this technology would imply the prolongation of human life (the case of “The Bedbug” (1929) by Vladímír Maiakóvski, for example). We see here, therefore, this new literary representation of death: deceived and defeated.

**Tradução<sup>2</sup>**  
**O erro da morte:**  
**o décimo terceiro convidado**

**Personagens:**

A dona morte  
12 convidados  
13º convidado.

*Lugar da ação: taverna dos jubilosos mortos-vivos com a gaita de fole entre os dentes.*

**Ato I**

DONA MORTE:

Amigos! Que comece o baile da morte. Deem as mãos e formemos a ciranda.

SOLISTA:<sup>3</sup>

Em seu xale o pícaro passava  
Ouço o gélido grito  
Abaixo o chão curvo estala  
Da garra que passa o mimo.  
Bata no crânio, de novo, bata,  
Uma multidão de bêbados descarnada

---

<sup>2</sup> A peça foi traduzida a partir do volume *Criações* (Творения), de Velimír Khlébnikov. Disponível em: <https://rvb.ru/20vek/khlebnikov/tekst/05drama/227.htm>.

<sup>3</sup> Запевало, em russo. Aquele que é responsável por cantar o proêmio (запев) no gênero dramático.

E lá, onde se emaranham os muitos cordões  
Próximo às tēmporas frágeis  
Deixe que dos vermes venham as canções  
De finas vozes o cântico  
Pelo parietal costurado o crânio  
Deixe cair o envoltório pano

Como de um amigo a copa  
Ascenderá a multidão morta  
Vivo ou morto, cante!

Gloria à nossa bebedeira triunfante,  
Faça famoso nosso pândego regimento

Em que o crânio dos felizes é divertimento  
Ela<sup>4</sup> em meio a eles circula no auge do seu envelhecimento  
Um velho de face embriagada pela euforia  
Em sua sobrecasaca é o príncipe da romaria  
E tudo, desde as lágrimas de Maria aos olhos são,  
Toda mundês será "pia".  
Será raiz de toda desunião  
Que de si mesmo sairá.  
Chega!

*(O círculo se desfaz)*

12 CONVIDADOS:

E agora? O que faremos, Dona Morte?

DONA MORTE:

Você é tempo? Nós somos tempo!

---

<sup>4</sup> Refere-se à morte.

Não, não. Você não compreende um ás sequer.  
Tal como lança, os bigodes se erguem,  
E os olhos, para sempre se fecham!

Lá, acima do telhado, pendura-se a lua cheia  
À meia noite, mova o ponteiro do coração<sup>5</sup>  
E diga: pare!  
Toda mundês é sonho e realidade.

No velho abutre  
Das portas noturnas  
Sucumba e beba  
Morra depressa.  
Como fios de colares  
Visões de dias  
Espalhe-se e se cale,  
E empalideça.  
Empalideça e cambaleie...

Acabemos o baile da Morte, senhores! Estou cansada.  
Vou me sentar.

Deslizamos e respiramos  
E no corpo esses xales,  
Feito pássaros caídos sobre a neve,  
Riem-se de nós,  
Sabiam que há um almoço de deleites  
É assim. Aquele esbanjador  
Alguém, que é o melhor  
No além do caixão da nuvem encantadora  
*(Pega um canudo e bebe suco de cereja do copo de vidro)*

---

<sup>5</sup> Metáfora para um relógio que marca a hora da morte.

*Os 12 convidados fazem o mesmo. Uma longa mesa coberta por uma toalha branca. Nos copos vê-se o rubro escuro.*

## **Ato II – O banquete**

DONA MORTE:

*(suga a água doce e vermelha; em meio aos lábios vê-se apertado o canudo dourado). Dê-me a cabeça de Oleg, meu querido e bravo garoto (bebe e perde-se em pensamentos). Ei! Passe o gelo!*

Alguns crânios possuem os lábios pretos.

*(Boceja). Ei! Meus queridos! Ao jantar, senhores! (Lentamente levanta-se e sai em direção à porta.) Parece que há alguém à porta.*

*Tira lentamente o canudo da boca. Inteira de branco passa com seu chicote em meio aos convidados. Uma domadora em meio aos seus animais. As copas – com suas sobranceiras arqueadas em tom argilosa-amareladas e maçãs do rosto cinzentas – estão próximas aos convidados.*

Quem está aí? Quem está aí uma hora dessas?

Quem aqui se abriga com tal pressa?

Abra, meu caro, a porta está mais próxima de ti; dê-se ao meu chicote – veja, ele está ali.

Tão louco e furioso,

Quem parado na escuridão bate?

Para a janela flamejante

Te trouxeste a tempestade?

UMA VOZ:

Ei! Abra!

DONA MORTE:

Ele novamente aqui bate,

Deslizando, entrou,

Ao todo somos... quatro... cinco...

Ele é um décimo terceiro que não pode haver

Ou o mudo diz: "Osso",

Ou ele diz: "Não posso",

Adentrou e parado sob a padieira ficou

Querido, querido, bote-o pra fora.

O ENTRADO:

Ei! Mercadora da morte!

Não li sobre a cidade dos Tolos,

Mas vejo muitos pálidos cadáveres

São queridos, são queridos,

Sob as garras de uma trapaceira pândega

Os lábios deles são rifles ágeis,

Mas em seus rostos o giz, o giz.

Eles permanecem em silêncio, morreram como o fogo abandonado na neve e suas brancas faces são como uma mancha de giz na parede. Sim, esta é a taverna dos foliões da morte. Vejam aonde fui parar. Eu também quero me fartar de tudo o que estão cheios esses brancos cor de giz próximos às paredes. Alguns ainda se mexem; assim morrem as moscas em meio às flores, lenta e relutantemente. Escutem! (*Brandindo uma espada.*) Eu, o décimo terceiro, também quero uma cerveja dos mortos. Gosto do meu desejo.

*Chega o sono: alguns deitam e resmungam "mãezinha", outros dizem "irmão" e murmurando e resmungando algo.*

Escute aqui! Eu exijo a cerveja dos mortos; esses brancos, cor de giz junto à parede, tomaram ela. Suas roupas balançam como uma vela lenta e todos têm meia-noz nas mãos. Ei! Eu exijo!

DONA MORTE:

Escute, senhor, como é que eu farei isso se não temos copos sobrando?

O ENTRADO:

Isso não é problema meu. Eu estou mandando, eu estou pagando a taverna dos foliões da morte por um gole do cálice da morte.

DONA MORTE:

Ah! Que má sorte! Talvez deva ir a um mercado?

O ENTRADO:

[Recuso-me! Não aceito] nem um floco de neve sequer de ajuda ou conselho.

DONA MORTE:

Você é uma pessoa muito desconfiada, isso sim.

O ENTRADO:

Diga sim ou perderá, para sempre e em todos os lugares, o direito de barganhar a morte.

DONA MORTE:

Como é severo. (*Pega um lençinho.*) E, na realidade, um problema. E [você?] O que está olhando, maldito? Na ta-

verna da morte um não pode beber do copo do outro.

*Em meio aos mortos há alguma movimentação e, em alguns, por trás da máscara de giz, vê-se o fogo dos vivos reacender. Movem as pontas das sobrancelhas e das bocas.*

DONA MORTE:

*(Pega o chicote).* Para trás, malditos! Voltem para a morte! *(Bate o chicote.)* E com quem eu poderia deixá-los? Fiquem quietinhos. *(Sai.)*

*Os doze que estavam junto às paredes, como que vindo dos mortos, revivem; alguns acendem os isqueiros: "Você tem fogo aí?". "Obrigado". Outros bocejam docemente e espreguiçam-se "Ah-ah-ah!"*

DONA MORTE:

A vizinha não está. E todos já estão de pé. Vá embora! O que você quer? É capaz ainda de me matar.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Eu não tenho uma gota sequer de compaixão. Sou todo feito de crueldade.

DONA MORTE:

*(Corre em direção aos doze e os coloca sentados).* Fiquem sentados, aves de rapina. Estou perdendo a cabeça.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Eu, o décimo terceiro, te pergunto: e a cabeça está vazia?

DONA MORTE:

Vazia feito um copo?

O DÉCIMO TERCEIRO:

Eis um copo para mim. Dê-me sua cabeça.

DONA MORTE:

Não sei o que fazer, mas, se ela estivesse cheia, eu saberia.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Negócio fechado então? Aposto na estupidez da morte.

DONA MORTE:

De acordo!

O DÉCIMO TERCEIRO:

Você já esteve, alguma vez, em meio a um quadro negro, dos elegantes e inteligentes médicos em meio ao arame que lhe transpassava os ossos saindo em meio à mão, em um emaranhado de cordas, e o crânio coberto de inscrições em latim, sim? E então?

DONA MORTE:

*(Olhando para baixo)*. Sim. Havia três de nós. Uma após a outra.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Desparafuse seu crânio. Vamos! O copo para o décimo terceiro convidado. No lugar dele, pegue o meu lenço. Ele ainda está perfumado e não está muito sujo *(desen-*

*rola-o).*

DONA MORTE:

Mestre! Você é pior que Razin. Muito bem. Mas deixe-me com o maxilar inferior. Para que iria querê-lo? *(Joga a foice, desparafusa o crânio e o dá para ele.)* Perdoe-me, meu querido.

O DÉCIMO TERCEIRO:

*(Entrega-lhe o lenço).* Perdoe-me, querido.

DONA MORTE:

Enxergo mal com este lenço. Sirva-se você mesmo. No barril preto está a sua água escura. Escute! Não me engane! Assim como a uma mulher que, ao ser levada para o calabouço, abraça os pés do carrasco, eu abraço e beijo os seus pés. Estou cega. Não posso enxergar. Meu crânio está contigo, com um homem forte.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Pela primeira vez na vida sinto-me tocado por tamanho arrependimento. A Morte prostra-se a meus pés.

OS DOZE CONVIDADOS:

Você não vai enganá-la, mas nós vamos; somos os escravos junto à parede, aos olhos daquele que, em breve, será habitante da nação dos vermes nós suplicamos: engane-a!

DONA MORTE:

Não consigo ver um inseto sequer, nem o banquete na taverna: ai de mim, estou cega, eu me jogo aos seus pés; você quis, exigiu e ordenou a bebida dos mortos. Ela

está no barril, e a minha está no azul. Não as misture. Veja: a filha da sepultura implora e suplica feito uma vassoura de bétula aos seus pés. E se você estiver feito um pêndulo entre o “sim” e o “não”, então tenha um coração!

O DÉCIMO TERCEIRO:

É você quem deve servir a bebida.

DONA MORTE:

Mas onde está meu crânio? Meus olhos? Escute, eu sei, você ganhou (*Procura pela cabeça*). De que me serve agora esse lenço? Nada! Eu venci ou pereço? (*Pula*.) Anseio por mais um assobio de flautas feitas túbias humanas! O quebrar das vértebras! As pancadas nas pélvis! Mais alaúdes de estreitos mindinhos! Vocês doze, arditosamente, cochicham uns para os outros. Eu passava em meio a vocês com meu chicote. Agora, também, não me rasguem em pedaços. Afastem-se! Afastem-se!

Oh crânio, toque nos alaúdes!

Oh ossos, batam nas balalaicas!

Encho duas copas, uma é vida, a outra morte, e ficarei indiferente, insípida, esbranquiçada pelo caminho. Agora escolha.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Escolha você mesma.

DONA MORTE:

Estou cega.

O DÉCIMO TERCEIRO:

Por isso, escolha.

DONA MORTE:

Eu estou bebendo, e tem um gosto horrível. Caio e adormeço. Isso se chama "O erro da Dona Morte". Estou morrendo (*Cai sobre os travesseiros*).

*Os doze regressam à vida aos poucos à medida que ela morre. O alegre banquete dos libertados.*

DONA MORTE:

(*Levantando a cabeça*). Dê-me "O erro da Dna. Morte" (*Folheia-o*). Desempenhei meu papel até o fim. (Salta do lugar) agora posso me juntar a vocês. Olá, senhores!

23 de novembro de 1915

Recebido em: 15/02/2022

Aceito em: 28/03/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# Entre Vigótski e Spitzer: um estudo de “Respiração Suave” de Ivan Búnin Between

---

## *Vigotsky and Spitzer: a review of Ivan Bunin’s short story “Light Breathing”*

Autor: Leonardo Augusto Martins Silva

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194502>

SILVA, Leonardo. Entre Vigótski e Spitzer: Um estudo de “Respiração Suave” de Ivan Búnin e reflexões sobre forma e conteúdo. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 203-223, 2022



# Entre Vigótski e Spitzer: um estudo de “Respiração Suave” de Ivan Búnin

Leonardo Augusto Martins Silva\*

**Resumo:** O artigo trata do capítulo VII do livro *Psicologia da Arte* (1925), de Lev Vigótski, em que o autor analisa o conto “Respiração Suave” (1916), de Ivan Búnin. Para uma compreensão do fenômeno central da obra do autor, a reação estética, foram discriminadas aqui diferentes abordagens textuais, que expressam o ponto de vista de alguns teóricos da estilística, observando as concordâncias e discordâncias em relação aos objetivos fundamentais do labor analítico, e propostas de algumas reflexões sobre a realização composicional do texto. Tomando a metodologia de Vigótski como ponto de partida, procurou-se avançar em determinados pontos de sua análise, tendo em vista uma compreensão do texto de Búnin a partir de Leo Spitzer.

**Abstract:** This article aims to study the chapter VII of the book *Psychology of Art* (1925), by Lev Vigotsky, where the author analyzes the short story “Soft Breathing” (1916) by Ivan Búnin. In it, we discriminate different analytical approaches used in order to understand the central phenomenon of the author’s work, the aesthetic reaction. We seek to understand these approaches from the point of view of some stylistic theorists, observing the agreements and disagreements in relation to the fundamental objectives of each one’s analytical procedures. With this study, we will propose some reflections on the compositional realization of the text. Finally, we will briefly analyze Ivan Bunin’s short story, considering Vigotsky’s methodology as a starting point, and advancing in certain points of his analysis from the point of view of the understanding of the text according to Leo Spitzer.

**Palavras-chave:** Ivan Bunin; Psicologia da arte; Leo Spitzer; Estilística; Forma e conteúdo

**Keywords:** Ivan Bunin; Psychology of art; Leo Spitzer; Stylistics; Form and content

## Situando a discussão

\* Graduando em Letras, habilitação português/russo na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail para contato: <https://orcid.org/0000-0003-1831-0843>; [leonardoaugustosilva@usp.br](mailto:leonardoaugustosilva@usp.br)

**O**s escritos sobre arte de Lev Vigótski podem ser considerados como uma contribuição da psicologia ao formalismo, por preconizarem a existência de um conteúdo emocional e psicológico inerente aos procedimentos estéticos empregados para a construção de determinada obra. Vigótski trabalha com parcimônia para realizar essa aproximação entre as duas disciplinas, mesmo ao estabelecer um diálogo com a abordagem textual segundo a psicanálise e a história. Vigótski investigou os fenômenos psicológicos da arte também na música, no teatro e nas artes plásticas, mas este estudo se restringirá ao texto literário, para cuja análise o pesquisador lançou mão de conceitos e de uma abordagem que em muito se deveu ao formalismo. Por esta razão, é esperado que a tentativa de compreender o conteúdo psicológico dos procedimentos artísticos seja orientada por uma pesquisa formal do texto, e que os conceitos de forma e conteúdo, por exemplo, desempenhem um papel importante nesse processo. Tudo isso a fim de compreender a “literalidade” do texto artístico, para então se poder discernir o elemento psicológico intersubjetivo no interior desses procedimentos. O capítulo “Respiração Suave”,<sup>2</sup> de *Psicologia da Arte*, em que Vigótski analisa o conto homônimo de Ivan Búnin, estabelece uma fronteira entre duas abordagens:

---

1 Este artigo é parte do Trabalho de Graduação Integrado (TGI) “Natureza e Memória: um percurso pela prosa inicial de Ivan Búnin”, desenvolvido na Área de Língua e Literatura Russa do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

2 Embora Paulo Bezerra tenha nomeado o capítulo de *Psicologia da Arte* como “Leve Alento” (assim como seu conto homônimo), empregaremos aqui o termo “Respiração Suave”, com base na tradução do conto por Arlete Cavaliere (Cf. Búnin, 2015). Esta tradução será largamente utilizada para a exposição do texto do conto.

A pesquisa dos segmentos narrativos do conteúdo, tendo em vista como a reorganização motivada dos acontecimentos pode interferir na percepção semântica desse conteúdo.

A pesquisa do léxico e a organização sintática das frases, que servem de argumento em favor da primeira abordagem.

O conto estudado tem a particularidade de ser temporalmente fragmentado, o que chama a atenção de Vigótski para a possibilidade de a sintaxe dos acontecimentos corresponder a um procedimento estético, segundo ele mesmo indica:

Podemos, seguindo a estrutura da forma indicada em nosso diagrama, mostrar passo a passo que todos os saltos hábeis da história acabam por ter um propósito: extinguir, destruir aquela impressão imediata, que a nós advém desses acontecimentos, e mudá-la, transformá-la numa diferente, completamente contrária e oposta à primeira.<sup>3</sup>

Com essa conclusão preliminar, Vigótski aprofunda a pesquisa do texto a partir desta pista, consolidando a entrada para a segunda abordagem colocada acima, quando ele estuda uma frase<sup>4</sup> em particular, que considera central para compreender o texto:

Preste atenção em como a palavra mais importante foi perdida no monte de descrições que a envolvem por todos os lados, como se fosse estranha, secundária e sem importância; como a palavra “matou” se perde, a palavra mais terrível e assustadora de todo o conto...<sup>5</sup>

Com isso, ele confirma a hipótese elaborada anteriormente: o conto se organiza de modo a produzir uma impressão contrária aos acontecimentos em sua ordem original. Tomada essa conclusão, ele discute sobre o encerramento “catártico” do conto:

[...] desnudamos, de repente, um sentido completamente diferente, lendo as palavras catastróficas finais do autor: “Agora essa respiração suave se espalhou de novo pelo mun-

---

3 VIGÓTSKI, 1986, p. 198. Tradução nossa.

4 A frase referida, em português, é “Um mês depois dessa conversa, um oficial cossaco, feio, de aspecto plebeu, que não tinha absolutamente nada a ver com o meio ao qual pertencia Ólia Meschêrkaia, matou-a com um tiro na plataforma da estação em meio a uma grande multidão, no instante em que desembarcava”. Cf. Búnin, 2015, 457

5 VIGÓTSKI, 1986, p. 201. Tradução nossa.

do, neste céu nublado, neste vento frio de primavera...” [...] O autor, como se falasse com palavras conclusivas, resumindo todo o conto em que tudo que aconteceu, tudo aquilo que compôs a vida, o amor, o assassinato, a morte de Ólia Meshêrskaia, tudo aquilo em sua essência é apenas um acontecimento: essa respiração suave se espalhou pelo mundo, neste céu nublado, neste vento frio de primavera.<sup>6</sup>

Esse encerramento constitui o que Vigótski chama de “transmutação da água em vinho”, onde a construção do discurso consolidou uma ressignificação remissiva de todos os dados apresentados no conto, conjugados pela lógica da “respiração suave”. O uso do vocábulo “transmutação” pode chamar nossa atenção por vários motivos. Primeiro, porque ele necessariamente considera o conteúdo emocional no universo de procedimentos do conto. Vigótski comenta no início do capítulo a respeito do caráter não habitual do conto de Búnin: o tensionamento peculiar do conto, que é tanto mais uma falta de tensionamento, um “ritmo de fria serenidade”,<sup>7</sup> consegue sozinho colocar o relato como que em suspenso. Por fim, esse suspense desaguaria na catarse, que é a fonte de comoção no conto e o resultado potencial das estratégias discursivas do autor. A propósito de explicar o fenômeno da catarse segundo Vigótski, Wedekin diz:

Vigotski admite a impossibilidade de conhecer com precisão o sentido atribuído pelo filósofo grego, porém, considera o termo “catarse” central para a compreensão da reação estética, uma das preocupações fundamentais abordadas em *“Psicologia da Arte”* (1998). O conceito de catarse na psicanálise deriva da noção aristotélica, e aí novamente Vigótski se diferencia desse referencial. Interessa a Vigótski este processo no qual “as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários (VIGÓTSKI, 1998, p. 270).”<sup>8</sup>

---

6 VIGÓTSKI, 1986, p. 200-201. Tradução nossa.

7 VIGÓTSKI, 1999, p. 271.

8 WEDEKIN, 2015, p. 85.

## Para compreender a estilística

O conceito de catarse, para Vigótski, consiste na transformação de emoções no contato com a arte. Não por acaso, ele emprega o termo “transmutação” para descrever esse movimento de ressignificação operado no texto. Desse ponto de vista, podemos estabelecer um paralelo com a “explicação do texto” de Leo Spitzer, para quem a transfiguração hermenêutica da palavra é um passo essencial na constituição do texto literário, segundo ele comenta quando fala sobre a poesia: “ela [a poesia] consiste em palavras, cujo sentido é preservado e, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcança um ‘sentido-além-do-sentido’”.<sup>9</sup> Em grande medida, essa declaração de Spitzer se ajusta ao fenômeno da transmutação da água em vinho, e a despeito de Spitzer ser um nome consagrado na pesquisa estilística, ao contrário de Vigótski, o pesquisador russo propõe uma análise que, em grande medida, remete-nos a um estudo estilístico. Lancemos mão de algumas perspectivas da estilística. Para isso, aproveitemo-nos das considerações de Cardoso:

A estilística preocupa-se com a(s) maneira(s) de exprimir o pensamento por meio da linguagem e tem como objeto de estudo a expressão linguística e, mais precisamente, o estilo. O pensamento pode ser expresso pelo léxico, pelas estruturas gramaticais da língua, *mas também* pelas circunstâncias, pelas motivações que estão por trás da produção de uma obra.<sup>10</sup>

Conseguimos divisar, assim, duas subcategorias dentro do campo da estilística, sendo uma mais detidamente textual e outra mais ampla ou interpretativa. Essa “ambivalência disciplinar” é discutida por Araújo, ao nos apresentar o certame entre Warren e Welleck com Leo Spitzer, sendo, em linhas gerais, cada um a favor de possibilidades diferentes dentro da estilística. Podemos sintetizar essa discussão a partir dos comentários de cada um:

---

9 SPITZER, 2003, p. 39

10 CARDOSO, 2018, p. 23. Grifo nosso.

Um uso puramente literário e estético da estilística circunscribe-a ao estudo de uma obra de arte ou a um grupo de obras a serem descritas em termos de sua função e significado estéticos. Apenas se esse interesse estético for central a estilística será uma parte do estudo literário; e será uma parte importante, porque apenas métodos estilísticos podem definir as características específicas de uma obra literária<sup>11</sup>

Warren e Wellek preconizam uma estilística baseada na imanência do texto artístico, consolidando a primeira prática estilística indicada por Cardoso. Spitzer, por sua vez, acreditava ser o objetivo da estilística:

trabalhar a partir da superfície em direção ao “centro vital ‘interno’” da obra de arte: primeiro observando detalhes na aparência superficial da obra em particular (e as “ideias” expressas por um poeta são, também, apenas um dos traços superficiais numa obra de arte); depois, agrupando esses detalhes e procurando integrá-los num princípio criativo que possa ter estado presente no espírito do artista; e, finalmente, fazendo o percurso de volta a todos os outros grupos de observações de modo a descobrir se a “forma interna” que se construiu provisoriamente oferece uma descrição do todo. O estudioso estará certamente apto a estipular, depois de três ou quatro dessas “viagens regressivas”, se ele descobriu o centro vivificante [*the life-giving center*], o sol do sistema solar.<sup>12</sup>

É notável a vontade de aprofundamento num valor subjetivo como princípio criativo a partir das evidências do texto, ao propor a “reconstrução” dos caminhos que formularam o texto com base no conceito de “Zirkel im Verstehen”.<sup>13</sup> Wellek, em particular, considerava essa abordagem do estudo do estilo bastante problemática, e nisso consta o núcleo das discordâncias entre os autores. Araújo as comenta:

É de um fracasso metodológico, portanto, que aí se trata: acreditando operar a partir do material linguístico, um

---

11 WELLEK apud. ARAÚJO, 2013, p. 104

12 SPITZER apud. ARAÚJO, 2013, p. 119-120

13 Método circular que opera entre o micro e o macro, a fim de descobrir a totalidade a partir do detalhe e vice-versa. Também chamado por “círculo filológico”, Alfredo Bosi o descreve como “uma prática intelectual que solda na mesma operação as tarefas do analista e do intérprete.” Cf. Bosi, 2003, p. 471

autor como Spitzer acabaria, na verdade, por subordiná-lo a um inconfesso pressuposto psicológico-ideológico acerca da obra estudada, fazendo de qualquer tentativa de confirmação linguística do referido pressuposto um círculo vicioso: encontrar-se-á na língua justamente aquilo que ela for, então, forçada a expressar – tal como, dir-se-ia, nas abordagens biográficas que buscam na obra estudada uma confirmação da vida do autor, previamente estabelecida pelo crítico-biógrafo.<sup>14</sup>

Com a fina exposição do suposto erro de Spitzer, Araújo logo decide em favor do crítico: “O que o próprio Spitzer faz e diz, contudo, à época, desmente essa caracterização de seu trabalho”,<sup>15</sup> podendo ser possível mesmo testemunhar as inconsistências do posicionamento de Wellek mediante o exposto nas passagens acima quanto à concepção metodológica de Spitzer.

## Entre Vigótski e Spitzer

De qualquer forma, fica-nos clara a distinção entre a estilística que chamamos “descritiva”, porque trabalha a partir do princípio de imanência, e a estilística “genética”, que mescla a análise e a interpretação no estudo do texto, tendo em vista o conceito de “Zirkel im Verstehen”. Nossos esforços agora ingressam na tentativa de inscrever o estudo de “Respiração Suave” no contexto dessa discussão. A maior dificuldade de realizá-lo consta do fato de a pesquisa de Vigótski consistir numa extrapolação dos valores do formalismo, embora ela esteja, a princípio, inserida no campo estritamente descritivo.

A começar, é bastante notável a “dupla incursão” no interior dos procedimentos textuais que Vigótski realiza a fim de consolidar uma argumentação sobre o tensionamento não habitual do conteúdo narrativo. Esses procedimentos encontram paralelo no princípio da estilística de Spitzer, segundo colocado anteriormente, porque, como já foi dito, uma característica importante de “Respiração Suave” é seu aspecto temporal-

---

14 ARAÚJO, 2013, p. 106

15 Ibidem, p. 106

mente fragmentado, e Vigótski trabalhou a partir deste traço, tanto importante quanto superficial, para construir uma argumentação que explique a coesão interna deste aspecto textual dentro da totalidade em que ele se inscreve, e, a partir dessa hipótese, realiza essa outra “viagem regressiva”, de modo a confirmar (ou falsear) essa hipótese inicial.

Cabe lembrar que Vigótski fundamenta o seu livro *Psicologia da Arte*, onde o capítulo estudado se encontra, no conceito de “reação estética”. Trago as palavras de Marques, a fim de sintetizá-lo:

[...] a reação estética é uma resposta emocional à arte, que o indivíduo vive com força e realidade, mas cuja expressão se dá no âmbito da fantasia (união de sentimento e fantasia). A obra de arte, por sua estrutura, suscita emoções contraditórias (emoções da forma e emoções do conteúdo) que entram em autocombustão, resultando na transformação desses sentimentos (catarse).<sup>16</sup>

As tensões entre forma e conteúdo aparecem em “Respiração Suave” de modo cristalino, porque, na medida em que Búnin vai modulando as tensões com a reorganização dos “dados vitais” no discurso, os acontecimentos narrados ganham sentidos bifurcados, quando o desenvolvimento formal do texto não corresponde às necessidades tensivas do conteúdo. O resultado disso é o abafamento de todo o mistério e comoção que o assassinato de Ólia Meschérskaia dispunha naturalmente, e Vigótski tem todo o mérito em reconhecer que isso consistiu num movimento intencional do autor. Ele viabiliza a subversão do conteúdo a partir da ideia de “respiração suave”,<sup>17</sup> mas, apesar de este ser o passo natural na análise, a percepção dessa incongruência entre forma e conteúdo não se resolve no paratexto, como Vigótski chegou a sugerir. Parece-me, antes, que isso é responsável pelo ápice daquele tensionamento peculiar que comentamos, porque coloca em suspenso o sentido de tudo o que foi contado até o assassinato.

---

16 MARQUES, 2015, p. 54

17 Isto é, que a ideia colocada de “respiração suave” possa solucionar substancialmente o texto antes que o termo “respiração suave” propriamente seja instaurado no texto, o que seria possível, mas não consolidaria um dado catártico.

A resolução desse conto se desdobra em duas partes, com a assimilação textual do termo instaurado no título. Primeiro, ele aparece numa moldura narrativa a partir do discurso de Ólia Meschérskaja, então morta, em um tom jocoso, onde ela atribui a “respiração suave” como uma qualidade de si mesma. Esse reconhecimento tem como valor subjacente propor o condicionamento consciente e sensível da personagem para tudo o que lhe aconteceu, e as avaliações de Vigótski poderiam levar a essa conclusão, o que será vital para desenvolver esse raciocínio.

Contudo, esse termo é repetido quase que instantaneamente no período-síntese do texto, que Vigótski chama de “palavras catastróficas”.<sup>18</sup> É recolocado em linguagem elevada o termo antes usado em tom jocoso, atribuindo a ele um novo sentido, reunindo o conteúdo semântico do conto em torno desse novo conceito e novo registro. Aqui acontece a “transmutação da água em vinho”, consolida-se o processo matriz da reação estética. É a colocação desse termo em dois planos distintos que, de maneira ampla, produz a autocombustão das emoções da forma e do conteúdo, construindo o sentimento novo, que é o de emancipação.

Apesar de desvendar o conteúdo organizacional do conto, Vigótski não se esforça por compreender o conteúdo semântico da “respiração suave” senão enquanto força subversiva dos signos do conto. E aqui encontramos um ponto de divergência dedutível entre a análise “estilística” de Vigótski e a estilística de Spitzer, para quem a compreensão aprofundada do texto seria essencial, porque determinaria o centro vivificante do texto, ou pelo menos lançaria uma luz essencial para acessá-lo.

Olhando desse ponto de vista, encontramos a diferença entre uma estilística genética, que é psicológica, como parte inalienável do processo de interpretação, e uma “estilística” que, embora descritiva, atribui à experiência do encontro com o texto uma dominante psicológica imanente. E esse princípio descritivo suscita-nos algumas dúvidas em relação à argumentação que embasa a tese de transmutação da água em vi-

---

18 VIGÓTSKI, 1999, p. 195

nho de Vigótski. O autor lança mão das reflexões sobre forma e conteúdo para explicar como a conclusão do texto os reúne em suas contradições, mas não dá nenhuma pista de como entender essa conclusão, tomada por si. Vigótski o entende como o acontecimento nuclear do texto, mas não o inclui no gráfico que explica a organização narrativa do conto; de alguma forma, porém, ele compreende o perfil desse acontecimento ao insinuá-lo como dado não narrativo do conteúdo. Vale perceber que esse olhar de Vigótski é uma alternativa possível para compreender o texto. Seria impensável que, cumprindo a função de reunir a forma e o conteúdo, ele funcionasse como uma mediação entre os dois, já que essa mediação é subjacente a toda a forma do conto (essa é uma razão pela qual parece inadequado não considerar o conteúdo senão como uma categoria subjacente ao texto).

Isso é um problema nesse conto porque a ação que o último período do texto narra transcende a realidade, e somos desafiados a entender ou não esse período como um acontecimento real. Vigótski, contudo, não elegeu esse aspecto do texto para análise, e por isso o esquema projeta essa ambiguidade.

A rejeição dessa premissa sobrenatural como conteúdo do conto pode estar atrelada à falta de atenção dada à semântica do termo “respiração suave” no contexto e, mais amplamente, à poética do autor. Contudo, não se pode desqualificar os esforços de Vigótski por essa razão, uma vez que seu objetivo era principalmente compreender o processo da catarse ao analisar como o termo opera estruturalmente. De todo modo, é de nosso interesse desdobrar esses problemas do ponto de vista de uma estilística genética. Não se pode perder de vista que o conteúdo intersubjetivo dos procedimentos estilísticos compreende também o processo de criação da obra. Para compreender esse raciocínio, atentemo-nos às palavras de Vigótski:

Comprendemos perfeitamente que, se considerarmos a arte como catarse, é porque a arte não pode surgir onde existe simplesmente o sentimento vivo e intenso. Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o

sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de superação desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse aparece, só então a arte se realiza. Eis por que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra, é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude.<sup>19</sup>

Vigótski enxerga de maneira bastante realista, dentro da sua teoria, o aspecto humano da obra de arte. Ele chama “de ato criador” justamente o processo de percepção ativa da obra, onde o leitor consegue de maneira autônoma reviver o texto e superar seu próprio sentido, consolidando o movimento de catarse. Aqui parece haver um segundo momento de contato entre a psicologia da arte de Vigótski e a explicação do texto de Spitzer, já que o método hermenêutico se preocupa com a recriação da obra no processo de interpretar. O crítico russo diz que a obra se completa, encontra a sua catarse, por meio daquele que a lê, e podemos imaginar que o leitor e analista segue intuitiva e racionalmente as pistas que levaram à catarse no universo do texto. Esse processo significa muito para a explicação do texto porque a materialidade linguística da obra se ilumina diante dos sentimentos que ela suscita, e esses sentimentos abrem caminho para a análise e a interpretação.

Com isso, compreendemos melhor os passos da análise estilística em direção ao interior do texto. Porém, até aqui a pesquisa só corresponde ao texto pronto e como ele pode oferecer caminhos para compreendê-lo. Comentando o conto “Respiração Suave”, Vigótski diz:

Entre outras coisas, é da maior importância a própria seleção dos fatos. Para efeito de comodidade do raciocínio, começamos contrapondo a composição à disposição como o momento natural ao momento artificial, esquecendo que a própria disposição, isto é, a escolha dos fatos sujeitos à enformação, já é um ato de criação. Na vida de Ólia Mies-

---

19 VIGÓTSKI, 1999, p. 313-314

chérskaia houve milhares de acontecimentos, milhares de conversas, a relação com o oficial implicou dezenas de peripécias, Chênchin não foi o único em seus envolvimento no colégio, mais de uma vez ela soltou a língua com a diretora falando de Maliútin, mas por algum motivo o autor escolheu tais episódios, abandonando milhares de outros, e nesse ato de escolha, de seleção, de corte do desnecessário já se manifestou, é claro, o ato criador.<sup>20</sup>

O crítico russo propõe um olhar muito particular para o conto de Búnin, considerando o processo em que o autor selecionou os acontecimentos que viriam a se desdobrar linguisticamente. Esse olhar, podemos dizer, consolida uma perspectiva genética do texto. E podemos conjecturar, simetricamente, que se o processo de encontrar a catarse do texto e superar seu próprio sentido é, em grande parte, intuitivo, como a explicação do texto sugere, esse processo de seleção de acontecimentos sujeitos a enformação também se dá com suporte da intuição. Principalmente porque o caráter fragmentário do conto aponta para o encadeamento fortuito de acontecimentos possíveis e necessários para a construção da obra, porque estamos falando de ficção, e não prescindimos da elaboração de uma vida em todos os seus detalhes, dos quais será feito um recorte que consolida o material da obra. De fato, essas diversas ocorrências são pressupostas, mas só podem ser consideradas em sua indeterminação, sendo ou não relevantes para a construção do texto. Arrisquemos propor um modelo que demonstre essa questão:

$$C \quad F \quad C < F \quad C'$$

C e F representam as relações entre forma e conteúdo anteriores a uma forma final F, em que as duas instâncias mutuamente podem se influenciar para a formulação de qualquer forma final de determinada obra. Esse apontamento reflete uma concepção introjetada na base teórica que Vigótski empregou, preconizando que “qualquer deformação do material é, ao mesmo tempo, uma deformação da própria forma”,<sup>21</sup> o que não parece muito coerente se ele mesmo diz, depois, que

<sup>20</sup> VIGÓTSKI, 1999, p. 178

<sup>21</sup> VIGÓTSKI apud. MARQUES, 2015, p. 55

o único modo de acessar o material é por meio da forma. Isso nos induz a uma percepção equivocada do fenômeno. Na verdade, se o material é deformado, essa deformação só pode se dar a partir da forma, portanto, só a forma pode ser deformada. É-nos aberta a possibilidade de refletir sobre a razão dessa colocação, já que podemos imaginar que Vigótski generalizou qualquer deformação da forma como deformação do material, quando é mais seguro imaginar que tanto um aspecto acrescentado ao conteúdo (um novo acontecimento, por exemplo) se desdobra necessariamente na forma (caso contrário, essa adição seria indetectável) quanto a vontade de consolidar um procedimento formalmente pode ser a matriz de um novo dado do conteúdo, como quando o poeta orienta a escolha de um vocábulo de modo a construir uma rima. Assim, forma e conteúdo só podem ser considerados categorias absolutas, independentemente da relação que se tente estabelecer entre elas, quando o objeto artístico está “pronto”. Antes disso, fica mais ou menos em aberto a construção textual, se dado elemento deriva da forma ou do conteúdo, e essa categoria de análise configura um estudo genético do texto, de modo a estabelecer as motivações e relações de cada elemento nele. De um ponto de vista descritivo, pensar na mutabilidade dessas categorias não parece relevante.

Estando o texto pronto, tem-se o conteúdo como categoria subjacente apreendida por meio do texto, e a forma final desse texto supera o conteúdo por meio dos procedimentos, por isso “ $C < F$ ”. É aqui que se ensaia e então se opera a transfiguração filológica de Spitzer, ao passo em que se consolidam as estratégias do autor que conseguem potencialmente suscitar a reação estética. A seta, indicando o caminho de  $F$  a  $C'$ , não é exatamente necessária ao esquema, mas reitera a questão do conteúdo a partir de seu valor teleológico, como categoria mediada e indissociável da forma e, por isso, também semanticamente mais rica que  $C$ . Em outras palavras,  $C'$  é  $C$  compreendido a partir dos procedimentos.

Este esquema sintetiza a diferença entre o entendimento descritivo e o genético da estilística, já que atesta a primazia da forma sobre o conteúdo, caracterizando-o como instância

última da obra e responsável por colocar o conteúdo acima de si mesmo, onde encontramos a relação “C < C’”. A estilística genética se permite incutir para o desvendamento da primeira instância da nossa notação, arguindo os procedimentos no plano construtivo da obra.

De qualquer forma, não podemos reduzir a pesquisa de Vigótski a algo estritamente descritivo. Ainda que sua base seja formalista, devemos fazer algumas considerações sobre o conceito da reação estética munidos de tudo que discutimos até aqui. Dentro do entendimento de Vigótski, poderíamos supor o aparecimento da instância C’ em detrimento de C, a fim de explicar, primeiro, a destruição do conteúdo pela forma e, em segundo, o colapso semântico dos sentimentos contraditórios suscitados que têm como produto a catarse, potencialmente configurável em C’.

## Um novo olhar sobre o conto

Vigótski sugere a divisão do texto em duas instâncias narrativas, o que é pertinente se considerarmos que a primeira coloca a problemática e a segunda a resolve, ao mesmo tempo em que acontece, nesse processo, uma mudança notável de foco narrativo. Entretanto, essa observação parece se inscrever no contexto de um procedimento mais amplo. Para ilustrar as bases dessa argumentação, olhemos para a divisão do texto a partir de seus parágrafos. (Tabela 1.)

Segundo Vigótski, o primeiro plano narrativo se ocupa de contar a vida de Ólia, e no segundo acontece um desvio do foco para a preceptora. Mas, olhando para o esquema colocado acima, a história de Ólia só é essencialmente contada em quatro dos doze parágrafos que narram a sua vida. Abstraindo o volume de texto de cada parágrafo, conseguimos observar um certo equilíbrio entre vários pontos de vista no desenvolvimento do texto e podemos ver a história segmentada da seguinte forma: O narrador onisciente contempla a lápide e estabelece as antinomias; então, apresenta Ólia e conta a sua conversa

FOCO	PARÁGRAFO	CATEGORIA	CONTEÚDO
Lápide	1	sumário	Apresentação da lápide
	2	sumário	Descrição do espaço e do tempo
	3	sumário	Colocação das antinomias
	4	sumário	Identificação de Ólia
Ólia	5	sumário	Apresentação de Ólia
	6 (7,8)	cena	Diálogo com a diretora
Julgamento	9	sumário	Apresentação do assistente e do assassino perante o juiz
	10	cena	Discurso do assassino e apresentação do diário
	11 (12)	cena	Discurso de Ólia através do diário
Preceptora	13	cena	Aproximação da contempladora
	14	sumário	Identificação da contempladora
	15	cena	Discurso de Ólia através da memória
Síntese	16	sumário	Constatação cósmica

com a diretora; depois é introduzida a cena do tribunal, onde o assassino apresenta ao juiz o diário de Ólia; por fim, narra-se a visita da preceptora à lápide de Ólia, cuja conversa com uma amiga é recordada por ela e o narrador transforma essa conversa numa síntese do texto.

Esse ponto de vista desmonta a especificidade da aparição da preceptora, porque ela é só mais um elemento do procedimento que consolida a estratégia do texto: a construção dele

por meio do discurso de Ólia. Não parece por acaso que o autor deu a palavra a Ólia três vezes, cada uma por meios e “seções narrativas” diferentes: primeiro por meio de um diálogo (foco em Ólia), depois através de seu diário (foco no julgamento) e, por último, através da memória (foco na preceptora). E, em todos os casos, sua fala é colocada em discurso direto. Além disso, o narrador conta a vida de Ólia enquanto viva, os dois segmentos posteriores urgem da sua morte, mas isso os transforma em veículo por meio do qual seu discurso permanece vivo e conforma, com isso, a aparente sugestão do texto: a vida eterna de Ólia.

Assim, a construção fragmentária ou reminiscente não basta para entender a essência do texto. Esses saltos consolidam uma arquitetura muito bem definida, que, para além de desfazer a tensão natural dos acontecimentos tomados em si, nos informa, através do subtexto, sobre a penetração e o impacto da existência de Ólia, ou da ideia dela, na vida dessas pessoas, e como sua existência entranha o discurso dessas personagens depois de sua morte. Esse movimento de entranhamento parece prefigurar uma continuidade da vida de Ólia, como se sua morte não bastasse para fazê-la calar e seu discurso se mantivesse vivo e reverberando no interior dessas personagens e de seus destinos.

Podemos seguir essa pista e tentar buscar alguns sinais que polemizam a questão da morte:

Também almocei sozinha, depois toquei durante uma hora; com a música eu tinha a sensação de que viveria eternamente e seria feliz como ninguém.<sup>22</sup>

...avista-se um jardim grande e baixo, cercado por um muro branco em cujos portões está escrito “Assunção de Nossa Senhora”.<sup>23</sup>

Seria possível que sob isso tudo estaria aquela mesma menina, cujos olhos brilham imortais nesse medalhão de bronze, e como relacionar com este olhar puro aquele fato horrível que está ligado agora ao nome de Ólia

---

22 BÚNIN, 2015, p. 458

23 Ibidem, p. 459

Meschérskaia?<sup>24</sup>

Agora essa respiração suave se espalhou de novo pelo mundo, neste céu nublado, neste vento frio de primavera...<sup>25</sup>

Separamos quatro dessas ocorrências. Em cada uma delas temos a indicação dessa instância de eternidade por quatro naturezas diferentes de discurso: I – discurso de Ólia; II – menção de um detalhe particular da paisagem; III – arguição sobre o estado de espírito de uma personagem sobre a protagonista e IV – síntese cósmica. Preliminarmente vemos como essa ideia permeia diversos níveis do texto. No trecho I, a palavra “eternamente”, traduzida literalmente do russo, seria “sem fim” [без конца], e isso coloca de maneira muito elegante a não interrupção da ação de viver e a assimilação dessa ação ilimitada com a sua felicidade, e essa ideia reverbera no trecho III, porque, de alguma forma, o registro dos seus olhos no retrato ainda se impõe com uma ideia forte de vida pelo seu “brilho imortal”, e nessa discussão ainda estamos alinhados àquela reverberação que se dá no interior das personagens.

No trecho II, o narrador acompanha a preceptora a caminho da lápide. A despeito da importância da descrição daquele espaço, em dado momento o narrador faz uma digressão no caminho da personagem, quando descreve um jardim em cujo muro está escrito “Assunção de Nossa Senhora”, como se o próprio olhar da preceptora fosse furtado por esse detalhe. Em russo foi usado o termo «Успение Божией матери» [Assunção da Mãe de Deus], em lugar do equivalente mais comum «Успение Пресвятой Богородицы» [Assunção de Nossa Senhora]. O uso desse equivalente menos comum talvez prescindisse uma tradução mais apelativa para a indicação lexical dada na inscrição, porque o autor parece sugerir, com esse detalhe colocado quase fortuitamente, alguma assimilação entre a morte de Ólia e a morte de Maria, que ressuscitou e ascendeu viva para os céus na narrativa bíblica cristã, uma vez que o vocábulo “mãe” apresenta, contudo, a face humana de Nossa Senhora. Talvez o narrador acene para essa associação e atribua genuinamente a Ólia um renascimento simbólico.

---

24 Ibidem, p. 460

25 Ibidem, p. 461

O tempo desempenha um papel central na construção de “Respiração Suave” e é constantemente demarcado, principalmente pelas estações. Entre o seu último verão e o último inverno, ela travou relações com Maliútin e teve a discussão com a diretora, e o assassinato e sepultamento acontecem já na primavera. Mas no parágrafo 5, quando o narrador nos apresenta Ólia, ele coloca justamente a ideia de um desabrochamento que seria vital para a consumação do seu destino. Mas esse desabrochamento invade o campo semântico da vida, considerando Ólia metonimicamente como uma flor, impondo-lhe uma ideia bastante primaveril, e todos os acontecimentos que advieram dessa causa primitiva são contados a partir do verão, reforçando que talvez devamos interpretar essa ocorrência como uma “primavera simbólica”. Ao lado disso, complementa-se toda a descrição narrativa desse primeiro momento, já que Ólia se permite consolidar como personagem insólita e quase inverossímil justamente pelo seu “excesso de vitalidade”.

Assim se coloca diante de nós a ideia dessas duas primaveras, a primeira como o desabrochar, a segunda como a morte, mas a morte, cujo sentido já vem sendo repensado pela composição do texto, e se permite mais um ponto de redefinição, como se o desabrochar e a morte fossem de repente iguais como condição de passagem. Para além disso, esse igualmente nos permite aferir que a passagem do inverno à primavera prefigura, para a morte de Ólia, uma sugestão de que essa morte é, na verdade, uma transformação, assim como seu desabrochar consiste também numa transformação. O espalhamento dessa respiração suave parece indicar uma nova passagem, um novo desabrochar, em que seu desdobramento físico (vento) talvez mostre que Ólia tinha deixado a vida para habitar o universo.

Assim, o trecho IV parece solucionar a questão que foi colocada desde o princípio: das inconciliáveis dimensões da vida e da morte. Um pouco antes, pela última vez no texto, Ólia toma o discurso direto através da memória da preceptora e, nela, atribui a si mesma a “respiração suave” como a principal dentre as características da beleza de uma mulher. Essa pas-

sagem é tanto didática quanto importante, porque essa respiração suave como qualidade da beleza feminina nos transporta imediatamente ao termo “excesso de vitalidade” de que falei anteriormente, cuja associação parece praticamente plena, e as qualidades mostram-se correlacionadas. E essa representação de uma feminilidade por vezes insólita ou mesmo heroica encontra precedente na obra de Ivan Búnin, que chega a relatar seu apreço pela representação dessas figuras femininas,<sup>26</sup> cuja essência é tanto feminina quanto heroica.

Mas, de qualquer modo, esse trecho IV é uma retomada do discurso “puro” do narrador sem a mediação pelo foco ou pela percepção de uma das personagens, e devemos entender esse movimento como uma retomada, porque remete à primeira seção do texto, onde o narrador descreve a lápide e o espaço e coloca as antinomias. Esse final bastante anedótico se dá por meio do discurso de Ólia, como se ela sozinha nos desse a resposta da sua vida, aquela mesma personagem que disse que iria viver sem fim.

## Conclusão

Mas também o final por meio de uma síntese constitui um procedimento ocasional na obra de Ivan Búnin, e seu interesse em produzir essas instâncias de eternidade consolidam pistas importantes para compreender o texto ao ponto de perceber que essas instâncias todas foram germinadas ao longo dele. A percepção do tempo, construção das frases, digressões, todos esses aspectos apontam para o princípio criativo, mas muitas dessas sugestões ficam detidas no nível do subtexto e ajudam a articular essa noção de renascimento transcendental, compreendido na simbologia da respiração suave.

O mérito da reação estética de Vigótski está em conseguir demarcar o ponto onde todas essas tendências germinadas se confirmam, e no fato de o autor finalmente nos revelar esse dado transcendental provocando um movimento de reconhe-

---

26 Cf. KUZNIETSOVA, 2001, p. 50

cimento, solucionando uma incompatibilidade. Esse reconhecimento engendra a catarse do conto, o momento de culminância de todas as informações com a manutenção tensiva de toda a trama de acontecimentos por meio da forma. De qualquer modo, nosso comentário adicional, visando aplicar a perspectiva analítica de Spitzer, permitiu arguir o organismo criativo por trás da construção do conto, porque apenas o desmonte das tensões naturais da história não bastaria para compreender a complexidade dos discursos que se desdobram ao longo da obra.

De todo modo, estabelece-se quase que obrigatoriamente a reflexão final sobre a forma em “Respiração suave”. Para além da sua “arquitetura narrativa”, a seletividade do olhar do narrador também consolida o seu valor para a construção de um subtexto, para a colocação dos acontecimentos vazios de tensão, porque alinhados a essa premissa transcendental, estando ou não mediados pelo olhar de uma personagem. A cena da lápide por si é um segmento não narrativo usado como mote para a “explicação” daquela incompatibilidade inicial de morte e vida. A solução para isso vai sendo trabalhada de acordo com o olhar do narrador, por isso os acontecimentos são dados sem um tom dramático, e por isso também se vão jogando pequenas digressões que apresentam um mundo cuja realidade aponta para outro plano e ressignifica a vida, liberta o seu sentido, ou a falta dele.

## Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Nabil. “Estilística literária: Leo Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica”. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 20, n. 32, jun. 2013. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19844>>.
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BÚNIN, Ivan Alekseievitch. "Respiração Suave". Trad. Arlete Cavaliere. In: *Clássicos do conto russo*. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

BÚNIN, Ivan Alekseievitch. "Лёгкое дыхание". *Sobranie sotchinenii v tridtsati tomakh*, tom 4. Moscou: Voskresiênie, 2006.

CARDOSO, Elis de Almeida. "Questões de estilo". In: *O léxico no discurso literário*. São Paulo: Edusp, 2018.

KUZNIËTSOVA, G. N. *Grasski dnevnik*. Moskva: Olimp, 2001.

MARQUES, Priscila Nascimento. *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-06102015-161300. Acesso em: 2021-10-30.

SPITZER, Leo. *Três Poemas sobre o êxtase*. (Trad. Samuel Titan Jr). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

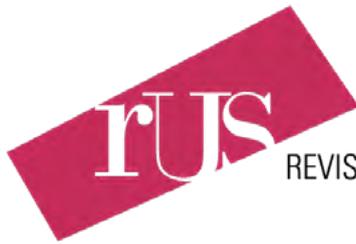
VIGÓTSKI, L. S. "Лёгкое дыхание". In: *Psikhologia Iskusstva*. 3ª Edição. Moscou: Iskusstvo, 1986.

VIGÓTSKI, Lev Semiônovitch. *Psicologia da Arte*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WEDEKIN, Luana Maribele. *Psicologia e arte: os diálogos de Vygotski com a arte russa de seu tempo*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2015.

Recebido em: 29/01/2022

Aceito em: 29/03/2022



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“De que lado você está,  
cara?” – Roman Jakobson  
em Praga no entreguerras**

---

***Which Side Are You on?  
– Roman Jakobson in  
Interwar Prague***

Autor: Peter Steiner

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194324>

STEINER, Peter. “De que lado você está, cara?”: Roman Jakobson em Praga no entreguerras. Tradução de Valteir Vaz. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 225-242, 2022



# “De que lado você está, cara?” – Roman Jakobson em Praga no entreguerras

Peter Steiner\*

**Resumo:** O autor examina a vida privada de Roman Jakobson entre 1920 e 1939, quando ele viveu na antiga Tchecoslováquia, primeiro como diplomata soviético e mais tarde como um acadêmico envolvido nas tramas políticas da época. Valendo-se de documentos de arquivos, o autor ilustra as relações complexas e contraditórias de Roman Jakobson com três instituições políticas com as quais ele manteve relação, durante sua estada na Tchecoslováquia no período entreguerras: 1) o Ministério do Interior; 2) O Ministério de Relações Exteriores; 3) A Missão da Cruz Vermelha Soviética / Representação Política em Praga.

**Abstract:** The author describes the private life of Roman Jakobson between 1920 and 1939 when he lived in the former Czechoslovakia, first as a Soviet diplomat and later as a scholar caught in a thick web of political intrigues. Using archival documents, the author illustrates Roman Jakobson’s complex and often contradictory relations with the trio of political institutions within whose orbits he was moving: 1) the Ministry of Interior; 2) the Ministry of Foreign Affairs; 3) and the Soviet Red Cross Mission/Political Representation in Prague.

**Palavras-chave:** Roman Jakobson; Círculo Linguístico de Praga; Biografia; Entreguerras

**Keywords:** Roman Jakobson; Prague Linguistic Circle; Biography; Interbellum

**Duas pessoas estão jogando xadrez e você se mostra interessado no jogo, não propriamente no resultado do jogo. Você assiste com curiosidade, simpatiza com o perdedor, vibra com a inteligência do vencedor e calcula os “movimentos” das peças brancas e pretas. Por um minuto, você pode até mesmo sentar-se à mesa e jogar com um deles. Essa é a minha atitude em relação à política de hoje.<sup>1</sup>**

\* Professor Emérito de Literatura Eslava da University of Pennsylvania, Russian and East European Studies. Autor, entre outros, do livro *Russian Formalism: A Metapoetics*. Suas principais áreas de interesse são Teoria Literária e Literatura e Cultura eslavas modernas; <https://orcid.org/0000-0003-1076-2626>; [psteiner@sas.upenn.edu](mailto:psteiner@sas.upenn.edu)

**R**oman Jakobson é, indubitavelmente, uma das figuras mais importantes da filologia eslava moderna. Mas, além de ser um brilhante acadêmico, ele também foi um participante ativo nos eventos turbulentos que moldaram o século 20. Agora que o passado está desaparecendo numa velocidade vertiginosa, os pesquisadores que estudam o legado de Jakobson parecem pouco afeitos a abordar as suas ideias *in abstracto*, como se pertencessem a um sistema autônomo, a-histórico. Em vez disso, eles têm buscado compreender o multifacetado e instável contexto social que influenciou suas ideias, seja a sua relação com os emigrados russos na Tchecoslováquia, as bases ideológicas do seu pensamento ou sua oposição ao conservador *establishment* acadêmico tcheco. Este artigo tem como base a documentação de arquivo que ilustra as relações complexas e frequentemente contraditórias de Jakobson com três instituições políticas, no interior das quais ele se moveu durante a sua estada na Tchecoslováquia no entreguerras: 1) o Ministério do Interior; 2) o Ministério de Relações Exteriores (também conhecido como Zamini - em tcheco *Černín* - devido seu domicílio estar localizado em um palácio barroco com esse nome); 3) a Missão da Cruz Vermelha Soviética (fundada inicialmente em 1921 como uma delegação comercial e atualizada em 1922 para, de facto, uma representação política).

---

<sup>1</sup> Carta de Roman Jakobson a Grigori Vinokur, novembro, 1920.

Graças ao relatório de um agente anônimo da polícia tcheca, secretamente despachado para vigiar a Missão Soviética da Cruz Vermelha, desde o momento em que seu trem cruzou a fronteira de Berlim, sabe-se exatamente quando Jakobson (como tradutor) e outros seis membros do grupo, liderado por Dr. Solomon Gillerson, chegaram à Estação Woodrow Wilson de Praga: 10 de julho de 1920, às 16h32. Como o governo da Tchecoslováquia não reconheceu oficialmente o estado soviético, assumiu-se que o objetivo da Missão era puramente humanitário: a repatriação de prisioneiros de guerra russos mantidos presos no antigo império Habsburgo. Mas, dada a situação política, a guerra Russo-Polonesa em curso e os recentes levantes comunistas na Alemanha e na Hungria inspirados na Revolução Soviética de outubro, a atmosfera estava carregada de desconfiança. Os pertences pessoais dos viajantes foram revistados e dez caixas grandes que os passageiros despacharam de Berlim foram apreendidas para posteriormente serem inspecionadas.<sup>2</sup>

Os integrantes da Missão se instalaram provisoriamente no Hotel Imperial, no centro de Praga, onde uma das suítes foi utilizada como escritório, neste mesmo momento um esquadrão de detetives disfarçados começou sua vigilância. Entretanto, cerca de duas semanas depois, a Cruz Vermelha local ofereceu a seus colegas russos mais três quartos na sua sede própria na Rua Neklanova, no distrito de Vyšehrad, de Praga. Isso, no entanto, não foi um ato de pura caridade como ficamos sabendo por meio de um relatório confidencial do Ministério do Interior, datado de 27 de julho [1920]. O que a motivou foi “a suspeita da ‘Cruz Vermelha Tcheca’ de que [a Missão Soviética] não se ocupava somente com atividades humanitárias ou sociais, mas também com assuntos políticos e comerciais.” Além disso, o vice-presidente da Cruz Vermelha nacional, Dr. Procházka, contatado pelo Ministério do Interior dois dias an

---

<sup>2</sup> Nas caixas continham 15 milhões da tão falada “duma rublo” – moeda emitida pelo governo provisório russo após a Revolução de Fevereiro, mas ainda utilizada na Rússia de então (1920) – e mais 6 milhões em notas austríacas antigas, porém, sem os selos de receita do Ministério das Finanças Tcheco, separando-as da mesma moeda que circulava então em outros estados sucessores da Áustria-Hungria, não era considerados de curso legal.

tes da chegada da delegação soviética, prometeu compartilhar com a polícia as suas observações “extraoficiais”.

A separação da Missão em duas hospedagens complicou, até certo ponto, a vigilância clandestina de seus integrantes. A distância de cerca de três quilômetros entre o Hotel Imperial e o nº. 34 da Rua Neklanova exigiu a duplicação da equipe de vigilância, como solicitado pela polícia praguense em uma carta de 30 de julho ao conselheiro do Ministério do Interior, Sr. Šlechta. Por causa disso, todos os movimentos dos bolcheviques suspeitos, desde o momento que deixavam suas residências até retornarem, foram muito bem documentados. Mas, infelizmente, todos esses relatórios proporcionam uma leitura nem um pouco inspiradora, são desprovidos de quaisquer indiscrições lascivas, em vez disso abundam em detalhes de transportes, nomes de locais visitados e a identidade daqueles que tentaram entrar em contato com a delegação. Também ficamos sabendo quem eram os destinatários das cartas enviadas pela Missão nos escritórios postais locais. Além disso, todos os telegramas enviados passavam por um escrutínio especial para que fosse determinado se, de fato, poderiam ser enviados ou não. Foram várias as mensagens de Jakobson ao chefe da Agência Russa de Telégrafos Mikhail Levidov relatando a situação política na Europa Central, mensagens essas que obrigaram a polícia a notificar, no dia 21 de julho, o Palácio Černín que “a Missão russa não parece estar preocupada apenas com questões de ajuda social, ela parece ter também outros objetivos.”

O jogo de gato e rato entre a polícia e Jakobson deu uma reviravolta inesperada no dia 24 de janeiro de 1922, às 11h30 da manhã, quando Jakobson trancou o agente disfarçado František Böhlm no quarto 64 do Hotel Imperial, utilizado para acomodar mensageiros diplomáticos. O protocolo policial, acionado imediatamente após o incidente e devidamente assinado por Jakobson, explica o que aconteceu. A causa do atrito foi a presença de outro membro do Círculo Linguístico de Moscou, Peter Bogatyrióv, que Jakobson acomodou num dos quartos durante a noite (ao que parece na companhia da estereotipista da missão, Sra. Tamara Iulievna Lange, com quem

Bogatyrióv viria a se casar um ano mais tarde) sem o registro devido do hotel. Ao saber do ocorrido, o vigilante Böhm, que na ocasião estava de plantão, buscou descobrir quem era o estranho e entrou no quarto perguntando pelo documento de identidade de Bogatyrióv (que chegou em Praga em 10 de janeiro para se juntar à delegação comercial). Jakobson refutou a ação, apelando para a noção de extraterritorialidade, e uma vez que o policial flagrantemente ignorou sua objeção, ele correu e trancou o quarto. Ele o fez, especificou Jakobson no protocolo, devido à atitude de Böhm em violar o status de autojuridição das instalações, e na sequência foi telefonar para Zamini para despachar alguém para registrar essa violação do protocolo diplomático. A polícia não considerou seu argumento e só uma intervenção de um médico da polícia, declarando que Jakobson estava doente (sua temperatura foi medida aos 38° C.), o poupou de ser imediatamente preso. Dois dias após o ocorrido, o Presidium do Ministério do Interior emitiu um dossier contendo toda a evidência incriminatória ao Ministério da Justiça, solicitando que Jakobson fosse indiciado pela ofensa criminal por prejudicar a liberdade pessoal de Böhm.

Mas isso não ocorreu! Na tarde do dia primeiro de fevereiro, o telefone tocou na mesa do Dr. Novák, do Ministério da Justiça. Do outro lado da linha estava Dr. Beneš, o ministro do exterior que à época também era o Primeiro Ministro tcheco. De acordo com a nota que Novák deixou sobre essa conversa, Beneš, apesar das objeções de Novák de que nem Jakobson nem Bogatyrióv gozavam de imunidade diplomática, argumentou que Jakobson estava no seu direito ao defender que o espaço da Missão era de fato extraterritorial. A isso o primeiro-ministro acrescentou que ele também estava preocupado com a segurança dos representantes tchecoslovacos em Moscou, os quais poderiam ser igualmente prejudicados pela polícia soviética. Por fim, ele insistiu que a acusação fosse anulada, caso contrário “o equívoco cometido por nós seria exposto para o mundo inteiro.”<sup>3</sup> O desejo do primeiro-ministro, desnecessário dizer, foi acatado, e Jakobson saiu ileso.

---

<sup>3</sup> O incidente, no entanto, não permaneceu no anonimato. Ele foi reportado, por exemplo, no jornal de esquerda *Tribuna*, no dia primeiro de fevereiro, com a seguinte manchete “Extraterritorialidade e a Polícia Tcheca”. Em tom de satisfação, o equívoco foi atribuído ao fato de o policial muito possivelmente não saber o sentido da palavra “Extraterritorialidade”.

Não era apenas o Ministério do Interior que estava preocupado com as atividades de Jakobson em Praga. Mensagens de alerta também estavam chegando da Missão tchecoslovaca em Moscou: a primeira delas de meados de 1922 se referia à mudança de posição de Jakobson. No inverno de 1920, ele deixou a delegação soviética para se matricular na Universidade Charles na condição de estudante visitante.<sup>4</sup> Se ele parou de trabalhar ou não para o Comissariado Nacional de Relações Exteriores (Narkomindel), não está completamente claro. De fato, Jakobson se mudou do Hotel Imperial para um quarto alugado no dia 25 de outubro. Mas, no relatório policial de 26 de janeiro de 1921, consta que ele ainda permaneceu frequentando a Missão Soviética quase todas as tardes, conversando com os membros desta organização até bem tarde da noite, além de frequentar o apartamento da Sra. Solodovnikova (supostamente uma espiã soviética). A mudança de carreira, porém, durou pouco. A Faculdade de Filosofia da Charles aceitou sua inscrição, mas professores russos emigrados impediram sua admissão, foi-lhe autorizado apenas frequentar os cursos de professores que, antecipadamente, deveriam lhe dar permissão para tal. Insatisfeito com essas condições, Jakobson deixou a academia no final de 1921 para se tornar adido de imprensa no que era agora a Delegação Comercial Soviética, chefiada por Pável Mostovenko.<sup>5</sup>

A história completa, ao que parece, não chegou até Moscou. O chefe da Embaixada da Tchecoslováquia em Moscou, Josef Girsá, alertou Praga em uma mensagem “secreta” no dia primeiro de julho de 1922: “De acordo com a informação que recebemos, o estudante russo da Escola de Filosofia, Jakobson, é um informante da Delegação Soviética Russa em Praga.” In-

---

4 Numa carta de 20 de outubro de 1920, Gillerson informa o ministro das relações exteriores que Roman Jakobson “deixou seu posto por vontade própria e não é mais meu empregado.”

5 Quando exatamente Jakobson retomou seu trabalho junto à Missão não está totalmente claro. De acordo como o memorando do Ministério Estrangeiro para o Ministério do Interior, de 14 de fevereiro de 1922, Jakobson, na ocasião do incidente no Hotel Imperial, não era um oficial da Missão (“*nejsa v úředním poměru... k delegaci*”). O nome dele aparece em um adendo à lista de novos membros da Missão que Černín apresentou ao Presidium do Ministério do Interior em 22 de abril de 1922.

felizmente o aviso de Girsá não foi tomado a sério, o que fica claro pela instrução anotada a mão nas margens do documento: “Informem à missão”, ordena o destinatário da mensagem, “que Jakobson é um membro da Missão de Mostovenko.” A instrução, ao que parece, não foi cumprida; pois, em 18 de janeiro de 1923, Girsá remeteu a Praga uma segunda nota “estritamente confidencial” questionando o status oficial de Jakobson, devido a “rumores persistentes que circulavam [em Moscou] afirmando que ele é um espião e um provocador.” O esboço da resposta a essa mensagem deixa claro que o Ministério das Relações Exteriores notificou o escritório de Moscou sobre a atual situação de Jakobson e, por sua vez, pediu a Girsá que esclarecesse os fundamentos de tais “rumores persistentes.”

A resposta não tardou. No dia 15 de fevereiro, Girsá explicou a Zamini que sua fonte eram os pais de alunos russos que estudavam em Praga, os quais estavam implorando por meios dos canais diplomáticos que ele alertasse seus filhos sobre o jogo sujo de Jakobson. Girsá declinou abertamente de fazê-lo por medo de se comprometer, mas uma vez que aqueles que o questionavam eram vários e dignos de confiança, ele acabou convencido de que “sem dúvida alguma Jakobson era um agente da G.P.U<sup>6</sup> encarregado da tarefa de inteligência entre os emigrantes russos na República Tchecoslovaca.” Uma refutação de duas páginas à alegação de Girsá veio de um empregado de confiança da terceira seção do Zamini (inteligência e propaganda), Jaroslav Papoušek, um conhecido próximo de Jakobson que negou categoricamente qualquer mérito a todas as acusações de Girsá. A carta é bastante factual e não menciona qualquer relação de trabalho com Jakobson. No entanto, ela apresenta certa ambiguidade em sua posição. “Minha impressão geral do comportamento de Jakobson”, Papoušek explicou em 5 de março, “é que ele evita meticulosamente não só tudo que diz respeito à política, mas também tudo que possa vir a comprometê-lo, e que aos poucos ele está se preparando para se estabelecer na Tchecoslováquia ou na Alemanha para

---

<sup>6</sup> Em russo Государственное политическое управление (Diretório Político Estatal). N.T.

se dedicar integralmente a atividades acadêmicas e literárias, ao mesmo tempo em que mantém boas relações com a Rússia.”

O primeiro vazamento conhecido de uma informação confidencial para os tchecos sobre Jakobson ocorreu em 1924. Ano em que a Academia Russa de Ciência deu início às preparações para celebrar seu bicentenário, evento no qual os mais altos escalões do poder soviético estavam envolvidos em selecionar os convidados de honra do exterior. Em 9 de junho, o novo líder da Missão em Praga, Vladimir Antonov-Ovseenko, a conselho de Jakobson, sugeriu a Moscou como um possível candidato Tomáš G. Masaryk, o conhecido filósofo e à época o presidente da Tchecoslováquia. Mas, enquanto Moscou refletia sobre a ideia, Jakobson, ao que parece, divulgou essa nomeação a outro funcionário da terceira seção Černín, Josef Šrom, que a repassou ao próprio Masaryk. Se Jakobson fez isso para obter um favor do presidente, trata-se de uma questão de interpretação, mas os soviéticos que estavam envolvidos nessa indiscrição ficaram numa situação desconfortável e instituíram uma investigação oficial para descobrir quem havia vazado a informação. Mas, mesmo antes dos resultados serem divulgados, o comissário para assuntos estrangeiros, Georgii Chicherin, em seu relato ao secretariado do Comitê Central do Partido Bolchevique, apontou seu dedo para Jakobson, chamando-o de “uma pessoa não confiável, mas absolutamente insubstituível para as funções que ele desempenha.” Já o relatório de Ovseenko sobre o caso, enviado três dias depois (9 de julho), explica o porquê disso: “Jakobson é extremamente útil a nós, seu real benefício para conosco excede o dano potencial que ele pode representar. Até o momento, não há evidências que o incriminem [...]. Uma boa parcela de nossas informações vem dele ou das fontes dele.”<sup>7</sup>

---

7 Sorokina, Marina. ‘Nenadezhnyi, no absolutno nezamennyi’: 200-letnii iubilei Akademii nauk i ‘delo Masaryk-Jakobson’, in *In Memoriam: Istorcheskii sbornik pamiati A. I. Dobkina*, editado por Vladimir Alloi e Tatiana Pritykina, St. Peterburg, Fenix, 2000, p. 139. É mais provável que “o jornalista tcheco Shrom”, a ligação entre Jakobson e Masaryk, de acordo com Sorokina, fosse Josef Šrom que, de 1921 a 1929, serviu na missão tchecoslovaca em Moscou como um oficial da propaganda e da inteligência [zpravodajský] e, a partir de 1930, foi o líder do escritório de impressão na embaixada em Viena. Nós retornaremos a esta figura mais adiante.

A defesa de Jakobson por Ovseenko foi bem justificada porque sua “língua solta” não precisa ser vista somente como um risco, mas também poderia ser usada como uma ferramenta útil à desinformação. Deixe-me explicar. Um dos obstáculos nas relações entre a Tchecoslováquia e a União Soviética foi o não-reconhecimento diplomático do governo de Moscou por Praga. O Kremlin aumentou a pressão no final de 1926, quando Narkomindel ameaçou fechar a Missão da Tchecoslováquia na cidade de Kharkov se a representação não fosse elevada à posição de consulado e o mesmo status fosse concedido à Missão Soviética na Bratislava.<sup>8</sup> O relatório confidencial de Jakobson a Papoušek, de 25 de outubro, foi, sem dúvida, parte dessa campanha. O documento pretendia divulgar o plano de retaliação do Kremlin caso a Tchecoslováquia não reconhecesse o governo Soviético dentro de semanas: “Aqueles que exigem uma solução decisiva ganharam força em Moscou.”, Jakobson relata *sub rosa*, da posição de um funcionário experiente, e providenciou uma relação das promessas quebradas pelos vários partidos políticos tchecoslovacos para mudar o *status quo*. “Por todas essas razões”, conclui ele, “foi alegadamente decidido que, na falta de um reconhecimento imediato, a Representação Política [Soviética] seria chamada de volta a Moscou, todas as ordens comerciais canceladas e as relações suspensas até que a URSS fosse reconhecida.”

Contudo, a Missão tchecoslovaca em Moscou, que recebeu uma cópia, não ficou nem um pouco impressionada com o vazamento de Jakobson. Esse aviso não pode ser levado a sério, um correspondente anônimo refutou o mensageiro exatos cinco dias depois, pois há muitas razões de peso para que a URSS não se dê ao luxo de tratar Praga com desprezo (a missiva lista três delas). Além disso, ele também questionou as intenções de Jakobson: “Anteriormente eu já havia informado ao Ministério das Relações Exteriores sobre a atitude de Jakobson em relação a nós e ao regime soviético. O documento anexo me assegura mais uma vez que os soviéticos estão usando-o [Jakobson] para transmitir ao Ministério de maneira não oficial

---

<sup>8</sup> Veja, por exemplo, LUNES, Igor. *Czechoslovakia between Stalin and Hitler: The Diplomacy of Edvard Beneš in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 21.

o que eles desejam que nosso governo saiba. Não pode haver a menor dúvida de que ‘a mensagem do sr. Jakobson’ é não um gesto de bondade de sua parte, mas a simples execução de uma ordem de cima.... Está claro pra mim que, através de Jakobson, os soviéticos estão pressionando o ministério e não se pode descartar que esta seja a maneira deles de enganá-lo.”<sup>9</sup>

Mas, se esse tipo de informação fabricada pelos soviéticos serviu aos seus próprios propósitos, a liderança política tchecoslovaca não hesitou em usá-lo. Refiro-me a um caso curioso do general “político” Radola Gajda, que teve vários desdobramentos entre 1926 e 1928, no qual as artimanhas de Jakobson desempenharam um certo papel. O presidente Masaryk via esse herói das legiões tchecoslovacas na Rússia durante a Guerra Civil com muita desconfiança devido a suas evidentes inclinações pró-fascistas. Masaryk temia que Gajda pudesse tirar proveito de sua posição como chefe de agrupamento do Estado-Maior e repetisse o golpe de estado exitoso perpetrado na vizinha Polônia por Józef Piłsudski, em maio de 1929, para chegar ao poder. Os soviéticos também tinham rancor contra Gajda e estavam felizes em compactuar com os tchecos. Gajda era não apenas um dos iniciadores do tão-falado “incidente de Chelyabinsk” – a recusa das legiões tchecoslovacas em entregar suas armas para os Bolcheviques, o que possibilitou que os tchecos adentrassem a Sibéria até o porto de Vladivostok –, mas também um general no exército do almirante Aleksandr Kolchak, um dos principais líderes do movimento Branco contra os Vermelhos na Guerra Civil. A trama foi arquitetada e Gajda foi acusado de ser, entre outras coisas, um espião soviético que, durante seus estudos na Academia Militar Francesa no início da década de 1920, repassou aos soviéticos manuais militares confidenciais, crime para o qual Ovseenko prometeu fornecer as provas incriminatórias.

Neste caso, a Missão Soviética, os documentos preservados sugerem, usou Jakobson de duas formas. Por um lado, Jakobson, não de todo confiante de que as acusações contra Gajda iriam a tribunal, estava pressionando os tchecos a tomarem

<sup>9</sup> Curiosamente o autor usa a expressão idiomática russa: “вести в заблуждение” para “enganar”.

uma atitude rápida. Ao que tudo indica, o linguista russo aconselhou o diretor da seção de propaganda do Ministério do Exterior, Hájek, e repetiu a mesma coisa em uma recepção com o Ministro Beneš [...], em 4 de julho, que Gajda sabia que estava sendo acusado e que contataria aqueles que pudessem testemunhar contra ele para persuadi-los a ficar do seu lado. Jakobson também alertou que os franceses já sabiam do caso e que havia o risco de que eles viessem a publicar [o que sabiam] de uma maneira ou de outra. Portanto, ele argumentou, “é preferível acelerar a solução e a investigação.” Por outro lado, Jakobson também estava se esforçando para explicar aos céticos locais por que a evidência contra Gajda, prometida inicialmente pela Missão Soviética, não podia se materializar. Por volta de 28 de julho, ele esteve aparentemente esclarecendo a Arne Laurin, o editor-chefe do *Prager Tagblatt*, o semioficial jornal alemão em Praga que contava com Mazaryk entre seus leitores, que havia “uma relação bastante tensa entre o Ministério da Defesa e o Ministério das Relações Exteriores da URSS [...] e ele expressou sua opinião de que seria difícil para Ovseenko obter permissão do governo soviético para liberar os documentos incriminatórios [...] porque o Ministério da Defesa dificilmente passaria ao Ministério das Relações Exteriores documentos que expusessem seus espiões.”<sup>10</sup> A prova prometida nunca foi fornecida, e então, ainda em 1928, Mazaryk, impaciente, despachou o anteriormente mencionado Josef Šrom para consultar Chicherin se ele estaria autorizado a copiar os materiais pertencentes a Gajda a mão. “O Sr. Chicherin escutou com interesse e prometeu responder depois.”<sup>11</sup> – Šrom escreveu em resposta – mas o fato é que esta resposta nunca foi dada.

A carreira diplomática de Jakobson chegou ao fim em 1928. Ele foi demitido como um não comunista durante o remanejamento dos oficiais dos escritórios de imprensa em todas as missões soviéticas importantes no exterior, apesar dos corajosos esforços de Ovseenko no sentido de mantê-lo no

---

10 Citado a partir de KLIMEK, Antonín; HOFMAN, Petr. *Vítěz, který prohrál: Radola Gajda*, Paseka: Litomyšl, 1995, pp. 91-92 e 114.

11 Ivi, p. 188.



Último passaporte soviético de Jakobson, emitido em dezembro de 1934.

cargo.<sup>12</sup> Mas a demissão não o prejudicou, pois, apesar de sua decisão de permanecer na Tchecoslováquia, Jakobson não renunciou à cidadania soviética e a embaixada regularmente fornecia a ele passaportes soviéticos (este último em 1934).

De acordo com o relatório policial de Praga datado de 1 fevereiro de 1933 (retornarei a esse documento mais à frente), “Jakobson – mesmo depois de terminada sua relação oficial – visitava com frequência a Representação

Soviética [...] e a Delegação Comercial. E, como se não fosse estranho o suficiente, apesar da “recusa de Jakobson em obedecer à ordem de retornar para Moscou [...], ele não se opôs ao governo soviético e os soviéticos não impuseram nenhuma represália contra ele.” Ao mesmo tempo, o Ministério das Relações Exteriores da Tchecoslováquia emitiu a ele um visto de reentrada para que ele pudesse visitar a Alemanha. Mais tarde, ele recebeu regularmente passaportes tchecoslovacos para viajar ao exterior, nesses documentos sua nacionalidade foi indicada como “*indéterminée*.” Ele também recebeu permissão para permanecer em Praga até dezembro de 1932.

Apesar desta mudança no status de Jakobson, o aparato de segurança da Tchecoslováquia não o deixou sumir de sua mira. Mas, ao mesmo tempo, as avaliações negativas desse órgão de segurança sobre o linguista, tido como como um risco à segurança, foram sempre contrabalançadas por intervenções do Ministério das Relações Exteriores. Dessa forma, em fevereiro de 1929, por exemplo, o Ministério do Interior informou a todos os órgãos governamentais relevantes que um artigo

12 Para detalhes, veja GENIS, Vladimir. “Jakobson, konechno, vozmutitsia...” In *Voprosy istorii*, dezembro de 2008, pp. 120-125.

“De que lado você está, cara?” – Roman Jakobson em Praga...

Passaporte provisório tcheco com visto de entrada na Itália.



criticando a situação política na Rutênia havia sido publicado no jornal soviético *Proletárskaia Pravda* e assinado com as iniciais A. G., era muito possivelmente de autoria de Jakobson.<sup>13</sup> O Diretório de Polícia de Praga – de onde a informação emanou – foi, contudo, forçado a reconsiderar essa insinuação em 3 de julho, depois de uma objeção enérgica do Palácio Černín de que esse não poderia ser o caso. Em um relatório de 10 de junho deste mesmo ministério, insistia que Jakobson estava naquela época totalmente ocupado em se preparar para seu exame de doutoramento e também com a edição do jornal acadêmico *Slavische Rundschau*, publicado por Franz Spina, que, cabe mencionar, era à época não só o *Doktorvater* de Jakobson, mas também o Ministro da Saúde e da Educação Física do governo tchecoslovaco.

<sup>13</sup> As iniciais A.G. sugerem que esse artigo pudesse ser de autoria do antigo chefe de Jakobson, Vladimir Aleksandrovich Antonov-Ovseenko (transferido para a Lituânia em 1928), que usava o pseudônimo A. Gal'skii.

Esse embate entre Jakobson e os Ministérios do Interior e das Relações Exteriores se intensificou na década de 1930, quando, após receber seu doutorado da Universidade Alemã em Praga, a Universidade Masaryk em Brno o convidou para se juntar ao seu recém estabelecido Departamento de Filologia Eslava. O prof. Bohuslav Havránek, membro do Círculo Linguístico de Praga e um fervoroso apoiador de Jakobson, presidiu o comitê de contratação. Como já era esperado, as reações dos dois ministérios envolvidos no processo de verificação foram bastante diferentes. A posição do Ministério do Interior, conforme consta em seu memorando ao Ministério da Educação em 18 de outubro, foi contida, para não dizer extremamente hostil: “Muito excepcionalmente nós não temos qualquer objeção à indicação de Roman Ossipovič Jakobson para o cargo de professor contratado de filologia russa”, desde que não haja nenhum candidato com cidadania tchecoslovaca habilitado ao cargo.

O Palácio Černín, como já era esperado, mostrou-se mais disposto a cooperar. Deve-se notar também que até essa ocasião as cartas a Jakobson advindas deste órgão eram de apoio, ainda que com tom de indiferença, mas, a partir desta indicação, tornaram-se cheias de entusiasmo, apresentando Jakobson como um aliado do ministério e um indivíduo valioso. Reagindo a quatro indagações de Havránek quanto à posição de Zamini sobre a indicação de Jakobson, Jan Háje negou em 6 de março a alegação de que seu ministério estivesse envolvido de alguma forma na malsucedida candidatura do linguista russo para estudar na Charles em 1920. Pelo contrário, Háje disse, “estamos prontos, se necessário for, para apoiar a candidatura de [Jakobson] se a Universidade Mazaryk a propuser.” E seu colega Papoušek, a quem a carta de Havránek foi endereçada, anotou o seguinte na margem da resposta de Háje: “*Pro domo*: o ministro Dr. Beneš foi informado sobre esse assunto. Ele concordou que a resposta deva ser positiva e favorável.”

A “resposta positiva e favorável” endereçada ao Ministério da Educação foi redigida em 16 de outubro pelo homem número dois do palácio Černín, o historiador Kamil Krofta, que assinou a carta “no lugar do ministro.” “O Ministério das Relações

Exteriores” não economizou nas suas palavras, “não sabemos de um único caso de deslealdade ou comportamento incorreto da parte do Dr. Jakobson para com o nosso país, ao contrário, sabemos de muitos casos em que Dr. Jakobson claramente desejou ajudar nosso povo e de fato ajudou.” Dessa forma,

o Ministério das Relações Exteriores não tem dúvidas de que Dr. Jakobson poderá realizar um excelente serviço ao nosso país também no futuro; portanto, nós não apenas não temos nenhuma objeção à sua nomeação como professor contratado na Universidade Mazaryk em Brno, mas também, de acordo com os interesses deste ministério, o recomendamos ao cargo.

A recomendação de Krofta foi atendida e Jakobson nomeado em Brno. No entanto, para tornar sua posição efetiva, ele ainda teve que passar pela “habilitação”, um procedimento de costume, o que ocorreu entre 1932 e 1933, e precipitou mais um confronto entre dois ministros. Um memorando contendo quatro longas páginas preparado pelo Diretório Policial de Praga para o Presidium do Ministério do Interior, de 1 de fevereiro (do qual eu já citei), listou todos os casos do suposto comportamento criminoso, subversivo ou traidor de Jakobson, e concluiu com um devastador *coup de grâce*:

Tendo em conta todas as circunstâncias apresentadas, esse escritório considera Jakobson politicamente *não confiável* [ênfase no original] e, não sem razão, suspeita que ele reside na Tchecoslováquia a pedido da Terceira Internacional que o encarregou de uma missão política. É provável que ele, por iniciativa deles [soviéticos], esteja se esforçando para obter uma posição influente nos estudos eslavos, pois, na condição de professor universitário, ele pode plenamente aplicar os princípios comunistas e promover os interesses da URSS.

Este mesmo documento, felizmente, contém ainda uma parte cômica: uma quinta página anexada a ele contendo acusações adicionais de certo Dr. Fišer, um funcionário do Ministério do Interior,

a par da indicação de Dr. Roman Jakobson como professor contratado na Universidade Mazaryk em Brno, afirmou: 1) o irmão dele ensina em Berlim e [Jakobson] o visita com frequência; 2) ele vive acima de suas posses, frequenta ba-

res e recentemente num desses estabelecimentos da cidade [Praga] ele fez uma cena dando um tapa na cara de alguém.

Mas Zamini não permitiu que o Ministério do Interior tivesse a palavra final nessa disputa. Em 21 de fevereiro, o diplomata tcheco mencionado anteriormente, Josef Šrom, enviou de Viena a Havránek seu testemunho pessoal negando quaisquer conexões de Jakobson com a causa Comunista. Šrom enfatizou em sua carta que ele não apenas conhecia Jakobson há mais de dez anos como também conhecia a sua esposa e os parentes deles em Moscou. Por causa disso, ele enfaticamente escreveu:

Eu poderia, estimado senhor professor, declarar solenemente e diante de qualquer comissão que os Jakobson nunca foram membros do Partido Comunista, nunca prestaram a esse órgão qualquer serviço especial e nunca tiveram diminuídas as suas gratidões para com a Tchecoslováquia pela hospitalidade que lhes foi concedida. Dr. Jakobson, em razão de seu conhecimento e de sua simpatia para com a República da Tchecoslováquia, deveria ser, na verdade, o orgulho de qualquer uma de nossas universidades.

Com a ascensão de Hitler ao poder na vizinha Alemanha em meados dos anos de 1930, a situação política na Europa Central alterou-se drasticamente. A ameaça da expansão nazista suplantou num grau considerável o temor da subversão comunista e, em 1935, a Tchecoslováquia reconheceu plenamente o governo soviético. Nesse novo contexto, o conhecimento acadêmico de Jakobson foi reconhecido pela terceira seção do Zamini como uma valiosa contribuição para a *Kulturkampf* (luta cultural) contra a propaganda alemã. O Ministério do Exterior cobriu suas despesas para participar em encontros acadêmicos no exterior e subsidiou suas viagens dentro do país. Černín também consultou Jakobson em assuntos relacionados à Rússia, como, por exemplo, a programação para uma delegação de jornalistas soviéticos que visitariam a Tchecoslováquia em outubro de 1935. No entanto, as velhas suspeitas não desapareceram completamente, mesmo depois de Jakobson já ter recebido a cidadania tcheca em 1937, uma condição para tornar sua posição de professor na Universidade Mazaryk permanente. Em 12 de junho, ele se viu obrigado

Konsulát :

Vojenský historický archiv  
kopie materiálů  
číslo:

**Prohlášení** 318

Podepsaný :  2 07 2015

Narozený : Roman Jakobson

Bydliště : 28 IX 1891  
Bessemsund for Oslo, 2. Holmenveien

Potvrzuji svým podpisem, že se zavazuji vstoupiti dobrovolně do československého vojska ve Francii, bude-li toto v případě války zřízeno. Budu-li uznán pro vojenskou službu způsobilým, nastoupím ihned, jakmile budu k tomu vyzván.

16 XII 1939

R. Jakobson

Declaração assinada por Jakobson no consulado tcheco em Oslo, em 16/12/1939. No documento ele confirma sua filiação ao exercício tcheco, caso a guerra viesse a acontecer.

a escrever a um alto oficial do Zamini, Dr. Jan Jína, solicitando-lhe que alertasse Krofta, à época ministro de assuntos estrangeiros, de que seu trabalho ainda poderia estar em risco, e que ele interviesse em sua causa, caso fosse preciso. Com sua fonte de informação, Jakobson escolheu o proeminente jornalista tcheco Hubert Ripka.

A ocupação alemã da Tchecoslováquia, em 15 de março de 1939, levou Jakobson ao seu segundo exílio (desta feita um exílio escandinavo). Se sua lealdade para com a República da Tchecoslováquia até então era uma dúvida, agora, depois deste ato, ela deixou de existir, pois ele a declarou incondicionalmente. Numa carta remetida de Charlottenlund, Dinamarca, no dia 27 de abril de 1939, Jakobson notificou Ripka, à ocasião em Paris ocupado em organizar o Comitê Nacional da Tchecoslováquia, que ele se colocava “*totalmente à disposição*” [ênfases no original] deste órgão. Em 16 de dezembro, depois de se mudar para a Noruega, ele assinou no consulado da Tchecoslováquia em Oslo a seguinte declaração: “Com esta assinatura, afirmo meu compromisso de me juntar voluntariamente ao exército tchecoslovaco na França, no caso de uma

guerra vir a ser estabelecida. Se reconhecido como apto para o serviço militar, eu me apresentarei sempre que convocado.”

## Referências bibliográficas

GENIS, Vladimir. “Jakobson, konechno, vozmutitsia...” [“Jakobson, com certeza, ficará indignado...”] In: *Voprosy istorii*, [Questões de História], dezembro de 2008.

KLIMEK, A; HOFMAN, P. *Vítěz, který prohrál: Radola Gajda*. Pa-seka, 1995.

LUKEŠ, I. *Czechoslovakia Between Stalin and Hitler*. The Diplomacy of Edvard Beneš in the 1930s. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

SHUBIN, A. V; ANTONOV-OVSEENKO, V. A. Disponível em: <http://1937god.info/node/1689> [Acesso em 21/01/2022].

SOROKINA, M. “Unreliable, but absolutely indispensable”: the 200th anniversary of the Academy of Sciences and the “Masaryk-Jakobson case”. In: ALLOI, V; PRITYKINA, T. (eds.) *In Memoriam: Istoricheskii sbornik pamyati A.I. Dobkina* [In Memoriam: coletânea histórica pela memória de A. I. Dobkin]. St. Petersburg, Paris, 2000.

Tradução de Valteir Vaz\*\*

Recebido em: 22/01/2022

Aceito em: 04/04/2022

---

\*\* Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Fundação Santo André e no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza – *Ceeteps*. Pós-doutorando sobre o período tcheco de R. Jakobson na Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; [valvaz@usp.br](mailto:valvaz@usp.br)