

34 Criação & Crítica

A TEORIA DA ARTE E DA EMOÇÃO NO TRABALHO FORMALISTA DE BORIS EIKHENBAUM¹

Carol Any²
Raquel Siphone³

Apresentação

Em 1985, foi publicado na Revue des Études Slaves o artigo Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума⁴, aqui traduzido como “A teoria da arte e da emoção no trabalho formalista de Boris Eikhenbaum”. O artigo foi escrito por Carol Any, uma das maiores especialistas na obra de Boris Eikhenbaum no ocidente. Durante sua tese de doutoramento (defendida em 1982), Any teve acesso aos arquivos pessoais do crítico literário russo restritos às instituições oficiais soviéticas em um período que, embora a URSS se encaminhasse para o seu fim, a abertura não era total. Em sua busca, Any foi ciceroneada por nada menos que Olga Borísovna Eikhenbaum, filha do próprio Boris Eikhenbaum. Por esse trabalho, Carol Any tornou-se autora de um dos estudos eikhenbaunianos de maior prestígio fora da Rússia, rivalizando, inclusive, com a tradição acadêmica russa, dado o acesso que a autora teve a muitos documentos desconhecidos pela crítica, sobretudo a ocidental, à época.

Às portas da Perestróica, Any publica o artigo que aqui trazemos traduzido, cuja discussão está baseada em um dos temas fundamentais do pensamento eikhenbauniano, a questão da emoção na literatura. Como explica a autora, Eikhenbaum nunca dedicou um artigo ou livro inteiramente à questão, mas ela perpassa muitas de suas análises; de modo que só é possível mapear sua

¹ Agradecemos à professora Carol Any pela autorização da publicação da versão portuguesa e pela constante gentileza, atenção e disposição em nossas conversas e à Revue des Études Slaves – especialmente à Hélène Mélat, presidente do Instituto de Estudos Eslavos, centro de pesquisas ligado à Universidade Sorbonne –, periódico detentor da primeira publicação do artigo e dos direitos autorais, pela anuência da tradução em um veículo acadêmico de acesso público e gratuito.

² Carol Any é professora na área de Linguagem e Estudos Culturais da Trinity College em Hartford, Connecticut, em que integra o corpo docente desde 1984. Em 1982, adquiriu o seu título de doutorado pela Universidade de Chicago com o seu trabalho sobre o crítico literário russo Boris Eikhenbaum, que deu origem ao seu livro Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalism publicado em 1994 pela Stanford University Press.

³ Raquel Siphone possui graduação 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 (FILFAK-MGU). Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC) da Universidade de São Paulo.

⁴ CAROL, Any. Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума. Revue des Études Slaves, vol. 57, n.1, 1985, pp. 137-144. Acesso em: <https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1985_num_57_1_5475?q=any%20carol&fbclid=IwAR301aCOQyOtjbzHB6ypUoqOONtd5nbJgo dpVBcvzgxiXiQNs3CnmjK1nHs>.

34 Criação & Crítica

conceituação por meio da leitura de alguns artigos específicos – textos esses que, em sua maioria, não foram traduzidos para idiomas ocidentais. Para o crítico russo, a emoção é uma função estética da narrativa, cujo objetivo é provocar um efeito intelectual da emoção retratada, ou seja, não sua impressão no mundo tangível, mas apenas uma espécie de simulacro estético. Nesse sentido, a sua teoria da emoção revela a inclinação do crítico em direção à teoria da recepção, já que se volta para o efeito que tal procedimento gera na audiência. Any percorre os labirintos textuais de Eikhenbaum esclarecendo suas conceituações, muitas vezes enigmáticas e elementares. Por meio de sua análise, o leitor é guiado por uma especialista que ilumina o trajeto a sua frente.

Para os leitores lusófonos, há pouco tempo foi traduzido e publicado o artigo “Reflexões sobre a arte: arte e emoção”⁵, de Boris Eikhenbaum, um dos sustentáculos da análise de Carol Any. Em consonância com esse projeto de divulgação, trazemos aqui a primeira tradução do texto de estudiosa estadunidense, feita diretamente do russo, língua em que o artigo foi originalmente escrito, apesar da nacionalidade da autora. O leitor, portanto, terá acesso às palavras do próprio crítico russo e, por meio do estudo de Any, poderá compreender melhor a proposta do formalista russo.

Quanto à tradução que apresentamos aqui, devemos apontar que por se tratar de uma tradução técnica da área da teoria literária, optamos por deixar em parênteses os termos em russo que fazem parte do jargão do próprio formalista russo, a fim de demarcar mais claramente qual a terminologia exata escolhida pelo crítico.

Tradução

A contribuição mais importante da OPOIAZ⁶ no campo da teoria literária foi, talvez, que eles elevaram o nível desta e, pela primeira vez, criaram uma verdadeira ciência a partir dela. Em seus trabalhos, os membros da OPOIAZ lutaram contra a apreciação subjetiva e impressionista da literatura, a fim de tentar impedir que o leitor associasse a obra literária com a vida. O anseio deles era que o público não necessitasse das conexões com a vida para compreender a literatura. Os estudiosos da OPOIAZ mostravam que a obra literária não reflete, obrigatoriamente, a vida e os sentimentos humanos, mas que graças a certos jogos de palavras especiais, ela é capaz de influenciar as pessoas de modo imperceptível, ainda que com intensidade,

⁵ A tradução foi publicada pela Revista Qorpus, vinculada à Universidade Federal de Santa Catarina, e pode ser consultada no seguinte link: https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o_1_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf

⁶ Sigla russa para Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Óbchestvo izutchéniá poetícheskogo iazyká), grupo formalista formado na década de 1910 em São Petersburgo. (N.T.)

34 Criação & Crítica

e estudavam esses jogos de palavras. Assim, a OPOIAZ conduziu a literatura e a teoria literária para um novo patamar.

Ao separar a arte da vida, os membros da OPOIAZ não voltaram, evidentemente, sua atenção para as emoções provocadas pela obra literária. Eles eram absolutamente desinteressados quanto às “emoções”, na acepção comum da palavra. Contudo, em alguns ensaios, durante a sua participação na OPOIAZ, Boris Eikhenbaum examinou a resposta emocional do leitor à obra literária. Nesse artigo, desejo delinear sua concepção acerca da emoção artística e, em seguida, fazer breves considerações de como essa visão reflete a teoria literária geral da OPOIAZ.

Eikhenbaum não possui nenhum ensaio específico dedicado à definição exata do significado da emoção na arte. Por isso, posso falar acerca de suas opiniões sobre esse problema apenas por meio do estudo de alguns de seus escritos. A esse respeito, o mais interessante, pode-se dizer, são os dois ensaios sobre Wallenstein, de Friedrich Schiller (“Sobre a tragédia e o trágico” e “A tragédia de Schiller à luz de sua teoria do trágico”) e um terceiro ensaio, infelizmente esquecido, “Reflexões sobre a arte”, cujo subtítulo é “arte e emoção”⁷. Após a leitura desses três ensaios, e ao complementá-los com as declarações do autor em outros textos, pode-se determinar a visão de Eikhenbaum sobre a emoção artística.

Em seu pequeno ensaio “Reflexões sobre a arte”, publicado em 1924, Eikhenbaum distingue dois tipos de emoção: a anímica e a espiritual. Eikhenbaum classifica na categoria das emoções anímicas aquelas às quais estamos expostos em nossa vida pessoal, como a alegria, a raiva, a paixão, a saudade etc. Já as emoções espirituais, por outro lado, agem sobre nós independentemente de nosso estado anímico interior; não se trata, portanto, de emoções individuais, pois elas não estão em contato direto com nosso mundo íntimo. Esses tipos de emoções impessoais podem ser próprios a um grupo de pessoas que nada têm em comum entre si. O ator, por exemplo, dirige-se para o público, isto é, para um espectador único. Ele não percebe o público como um conjunto de pessoas, em que cada uma delas tem suas emoções particulares. Ele tenta despertar as mesmas emoções em todos os presentes e ele o consegue fazer. Isso é bastante viável, pois a emoção artística é sempre espiritual. Nas palavras de Eikhenbaum:

Se por emoções compreendemos apenas as experiências de alegria, sofrimento, ira, medo etc., então a arte, em sua essência (não do ponto de vista da psicologia da percepção, mas do ponto de vista da teoria da arte), implica uma emoção que vem de fora. Se dermos à palavra

⁷ Os dois primeiros ensaios sobre Schiller estão disponíveis no volume *Através da literatura* (Skvoz literaturu); já *Reflexões sobre a arte: arte e emoção* (Razmychlénia ob iskússtve: iskússtvo i emótsia) foi publicado na revista *A vida da arte* (Jisn iskússtva), em 11 de março de 1924 e nunca mais reeditado na Rússia. Dos três ensaios, apenas o último foi traduzido para o português, os demais permanecem inéditos. (N.T.)

34 Criação & Crítica

“emoção” um sentido mais abrangente, então é preciso distinguir entre algumas categorias de emoção, já que as emoções anímicas (predeterminadas) distinguem-se das espirituais (formais). (EIKHENBAUM, 2021, p. 174)

Na obra de arte, as emoções que pertencem à categoria anímica podem ser transformadas em espirituais. Dessa maneira, a emoção anímica da “compaixão” possui uma correlação com a emoção espiritual que sentimos no teatro. A compaixão espiritual distingue-se da compaixão anímica porque não experimentamos a emoção em si, apenas a compreendemos. A emoção artística cria uma imagem da emoção anímica sem causá-la. A compaixão evocada pela contemplação da peça deve ser diferente da compaixão que uma pessoa sente diante da infelicidade de um ente querido. O ator de tragédias, em hipótese alguma, deve despertar a emoção anímica no público; desse modo, só a obra de arte é capaz de alcançar um efeito sem afetar diretamente nossas emoções individuais. No entanto, segundo Victor Erlich em seu livro sobre o Formalismo Russo⁸, uma ligação indireta é indispensável⁹: se nunca tivéssemos sentido a compaixão anímica, não poderíamos apreciar sua reprodução artística.

Eikhenbaum considera o riso como um exemplo de emoção exclusivamente espiritual. Compreendemos o humor em qualquer estado anímico. A comédia, que é a forma dramática mais baixa, é, para Eikhenbaum, quintessência da arte. A capacidade da comédia de atuar sobre nós sem evocar emoções individuais é uma marca registrada da mais alta forma de arte.

Eikhenbaum declara que as emoções espirituais podem ser instigadas pela cor, pelo ritmo, pelo som ou pelo espaço. Em outras palavras, nossa reação à obra de arte depende da especificidade artística e do material de um determinado gênero. É evidente que para Eikhenbaum a emoção espiritual é uma emoção anímica desprovida de atualidade, de aspectos marcantes, mas também modificada segundo o material artístico (cor, som, etc.). Assim, é a emoção anímica que vemos na obra a partir de um novo ponto de vista. Cito Eikhenbaum:

[...] o triunfo da arte está em ele [, o espectador,] sentar-se na poltrona e olhar pelo binóculo, deleitar-se com a compaixão. [...] A compaixão é utilizada como uma das formas de percepção. Ela, [a compaixão], é extraída da alma e colocada diante do espectador; através dela o espectador observa o labirinto de encadeamentos artísticos a se desenrolar.¹⁰

⁸ Victor Erlich Russian formalism. History-doctrine. Paris: Mouton, 1969. Disponível em: <<https://archive.org/details/russianformalism0000erli/page/n5/mode/2up>>. (N.T.)

⁹ Victor Erlich, Russian formalism, history – doctrine, 3rd ed., Den Haag, Mouton, 1969, p. 209. (N.A.)

¹⁰ Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 82-83. (N.A.) Tradução de Rafael Bonavina.

34 Criação & Crítica

Isso significa que a tragédia deve transformar a compaixão em uma emoção espiritual, que o espectador possa desfrutar. Para isso, é preciso que a obra não nos conduza ao nosso mundo íntimo e individual. A neutralização das nossas emoções anímicas é uma exigência para se sentir prazer. Apenas nessas condições – quando nos libertamos de nossas emoções anímicas –, podemos nos render à emoção artística e espiritual da própria obra. A neutralização de nossas emoções individuais apaga nossos traços particulares e nos torna um público homogêneo. Nossa reação à obra é estética, e não psicológica. Ao reagir a uma tragédia, não expressamos nosso estado emocional, mas obedecemos às leis da arte.

Nesse sentido, se a neutralização das emoções anímicas não acontecer, a obra pode ser malsucedida ou correrá o risco de desencadear a emoção anímica. Eikhenbaum afirma que as pessoas desprovidas de musicalidade se enfadam ao ouvir uma música ou até mesmo sucumbem às emoções individuais. Em qualquer caso, a música provoca uma impressão desagradável nelas¹¹. O exemplo mais claro do que pode acontecer caso não haja neutralização, é a ruína da obra de arte. Em 1913, quando o quadro Ivan, o Terrível, e o Seu Filho Ivan, de Repin, foi retalhado por um certo Balachôv, Eikhenbaum, antes mesmo da criação da OPOIAZ, escreveu um ensaio afirmando que o quadro certamente causou um horror tão grande em Balachôv que ele se viu forçado a destruí-lo¹². Usando o exemplo de Balachôv, à luz da futura teoria eikhenbauniana da emoção artística, pode-se sugerir que o quadro tenha provocado em Balachôv uma emoção anímica. Não nos interessa saber se o culpado foi Balachôv ou a obra de arte plástica; o interessante é o próprio exemplo de uma reação emocional a uma obra que não neutralizou nossas emoções anímicas. Nesse caso, a obra passa a ser um chamado. Para Eikhenbaum, a arte não deve apelar para nossas emoções individuais. A arte frequentemente ajuda-nos a compreender nossas emoções, mas ela só pode ajudar porque se mantém, justamente, exterior a elas.

Tal concepção sobre a arte pode parecer fria e insensível. Mas quando dizemos que a obra de arte não deve provocar emoções individuais isso não significa que estejamos tentando diminuir seu impacto. O fato é que sua força vem, em grande parte, das especificidades artísticas do próprio gênero. A teoria de Eikhenbaum é uma tentativa de definir como os traços artísticos, de um determinado gênero ou obra, estimulam a emoção espiritual no leitor.

Na vida, nossas emoções são desencadeadas pelos acontecimentos. Na obra de arte, nossas emoções são provocadas não tanto pela descrição dos acontecimentos, mas pelo material do gênero artístico. Se é habitualmente aceito que na pintura o material artístico é a cor, na escultura, o espaço, e na música, o som,

¹¹ Reflexões sobre a arte, 2021, p.174. (N.T.)

¹² Eikhenbaum, O sangue sempre clama (Krov vsegdá vopíét), Boletins de literatura e vida (Biulleténi literatury i jísni), 77 (Fev. 1913), pp. 531-535. (N.A.)

34 Criação & Crítica

então a palavra deve ser considerada o material artístico da literatura. Contudo, Eikhenbaum não se satisfaz com essa definição simplista da literatura. Ele vai além, nomeando como a essência da obra o movimento (ход) narrativo, dramático ou rítmico. Voltando ao seu exemplo de tragédia em cena, podemos dizer que a emoção trágica da “compaixão” difere da compaixão anímica naquilo que é estimulado não tanto pelos acontecimentos em si, mas pelo movimento dramático da peça. O prazer da compaixão não é dado pelo tema da tragédia, mas por sua encenação. Diz Eikhenbaum:

[...] habilidosa no sentido de a compaixão do espectador ser uma consequência não dos acontecimentos em si mesmos, mas dos encadeamentos e dos trançados deles; enquanto isso o mecanismo desses procedimentos está profundamente encoberto pelo material. A compaixão torna-se formal, não “sentimos”, não há “emoção”, mas há contemplação.¹³

Em nenhum lugar Eikhenbaum explica concretamente como um movimento dramático, narrativo ou rítmico provoca a emoção espiritual, mas vários pontos podem ser observados. Acredito que ao falar de movimento, Eikhenbaum esteja se referindo ao andamento (темп) e à direção (направление). O andamento pode variar de lento até acelerado. Além disso, ele pode alternar. Os exemplos de direção incluem direção direta, circular, retrospectiva, reviravolta, paralela e pseudo-paralela. Assim, em Crime e Castigo a direção narrativa direta é combinada com mudanças bruscas de andamento que provocam tensão, ao passo que em Anna Kariênina o andamento permanece constante enquanto a linha de ação se alterna passando de Anna e Vrônski para Levin e Kitty.

Em sua discussão a respeito da trilogia (Wallenstein) de Schiller, Eikhenbaum diz que o movimento dramático da tragédia geralmente se caracteriza pelo procedimento da detenção (задержание), da desaceleração (замедление)¹⁴. Ao mostrar a conspiração de Wallenstein para derrubar o imperador, Schiller impede constantemente que a deposição de fato aconteça. Wallenstein adia todo o objetivo, esticando a linha dramática e atrasando o desenlace (развязка).

Nesse sentido, pode-se dizer que a peça de Wallenstein possui um movimento retilíneo. Na combinação com o procedimento da detenção, o movimento linear cria uma tensão e a sensação de uma catástrofe inevitável. A recusa de Wallenstein em agir diminui tanto suas possibilidades que, por fim, resta apenas um resultado trágico.

No segmento da prosa, Eikhenbaum chama a atenção para os Contos de Belkin como uma obra em que todo o interesse reside no movimento narrativo. Eles

¹³ Através da literatura (Skvoz literaturu), p. 82. (N.A.) Tradução de Rafael Bonavina.

¹⁴ Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 80-81. (N.A.)

34 Criação & Crítica

não proporcionam descrições filosóficas ou psicológicas, ali quase não há descrições da vida cotidiana. Neles, cada elemento desempenha um papel especial no movimento narrativo, acelerando-o ou o detendo. Eikhenbaum observa que em *O tiro* e em *A nevasca*¹⁵, a linha principal do conto é interrompida justamente quando o leitor espera um desenvolvimento subsequente. Em vez disso, tem início uma nova linha narratológica. Apenas depois nós compreendemos que, apesar da aparente interrupção da ação, o desenrolar da trama continuou o tempo todo. As duas linhas aparentemente independentes convergem no final e completam a narrativa¹⁶.

Na poesia, o equivalente de movimento dramático e narrativo é o movimento rítmico. Vamos analisar dois fragmentos de dois poemas com uma mesma métrica que têm efeitos diferentes devido a combinações distintas de ritmo e andamento. No pentâmetro iâmbico de Púchkin as unidades semânticas geralmente correspondem ao verso:

A floresta deixa cair seu manto carmesim,
A geada torna prateado o campo que perece,
Surge o dia como que a contra gosto,
E se esconde atrás das bordas das montanhas ao redor.¹⁷

Cada frase aqui expressa um pensamento completo ou uma parte compreensível de um pensamento mais longo. O tamanho de todas as unidades semânticas é igual (pentâmetro iâmbico), o que ajuda a criar um andamento contínuo e constante. No entanto, o pentâmetro iâmbico causa uma impressão muito diferente nos versos de Lérmontov:

Minha alma, lembro-me desde a infância
Procura um milagre. Eu amei
Todos os encantos da luz, mas não a luz,
Em que vivi por apenas alguns minutos.
E aquele momento foi repleto de tormentos
E habitei os misteriosos sonhos
Desses momentos. Mas o sonho,

¹⁵ Ambos os contos pertencentes ao volume *Contos de Belkin* de Aleksánder Púchkin. Tanto “O tiro” (Выстрел) quanto “A nevasca” (Метель) estão traduzidos por Klara Gourianova na edição *Contos de Belkin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2014. “A nevasca” também pode ser lido na tradução de Cecília Rosas em seu estudo *A literatura e seus vários fins domésticos: tradução e comentário de quatro contos de Púchkin*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122009-111038/publico/CECILIA_ROSA.pdf>. (N.T.)

¹⁶ Eikhenbaum. *As fábulas de Boldino de Púchkin (Bóldinskie pobassiónki Púchkina)*. *A vida da arte (Jisn iskússtva)*, 316-17 (13-14/12/199), p.2, e 318 (16/12/1919), p.7. A mesma análise foi incluída por Eikhenbaum em um ensaio posterior *Problemas da poética de Púchkin (Problémy poétiki Púchkina)* (1921). (N.A.)

¹⁷ Em russo: Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле, / Проглянет день как будто поневоле, / И скроется за край окружных гор.

34 Criação & Crítica

Assim como o mundo, não poderia ser obscurecido por eles.¹⁸

Lérmontov possuía – e aqui repito a análise de Eikhenbaum, embora tenha sido feita em um livro não dedicado à questão da emoção artística –, a combinação de rima exclusivamente masculina com bruscos enjambements, quase destruindo o sentido do poema e dando a impressão de uma prosa rítmica¹⁹. De minha parte, gostaria de adicionar que as unidades semânticas possuem tamanhos variados e, por vezes, começam e terminam no meio do verso. Duas frases chegam a terminar no meio do pé, ignorando a métrica. Os enjambements e as frases de tamanhos irregulares dão à estrofe uma elasticidade que em música se chama “rubato”, uma característica completamente diferente da uniformidade de Púchkin. Os poemas puchkinianos são autoconfiantes, calmos e graciosos; a estrofe lermontoviana se move em brutos solavancos, ora sonhando, ora filosofando, brilhando com seu movimento irregular.

Repito, nossas emoções são neutralizadas pelo movimento dramático, narratológico ou rítmico da obra. Ao determinar a natureza do movimento, o escritor deve escondê-lo do leitor (ou do público). O “labirinto de encadeamentos artísticos que se desenvolve”²⁰ deve ser mascarado para não parecer artificial. Como a base da obra, o movimento é observado pelo escritor desde o começo do processo criativo, por vezes, até mesmo antes da criação das personagens principais. Posteriormente, o escritor deve encontrar uma circunstância apropriada (gêneros narrativos) ou palavras (poesia) para a realização desse movimento. Essa circunstância é a motivação (мотивировка) para a essência artística da obra e ela desempenha um grande papel na evocação da emoção artística. Em Wallenstein, Schiller mascarou o procedimento da detenção a fim de desacelerar a trama (сюжет), aparentando um andamento natural dos acontecimentos. Ele conseguiu isso de duas maneiras: primeiro, pelo atraso de Wallenstein e, em segundo, pela introdução da astrologia (Wallenstein espera pela posição favorável das estrelas). Eikhenbaum acredita que esses traços psicológicos servem, na maioria das vezes, como motivação para os procedimentos artísticos. Wallenstein, assim como Hamlet, atrasa a ação não pela vontade do dramaturgo de estudar um problema psicológico específico, mas, sim,

¹⁸ Em russo: Моя душа, я помню, с детских лет / Чудесного искала. Я любил / Все оболыценья света, но не свет, / В котором я минутами лишь жил. / И те мгновенья были мук полны, / И населял таинственные сны / Я этими мгновеньями. Но сон, / Как мир, не мог быть ими омрачен.

¹⁹ Eikhenbaum Lérmontov: uma tentativa de avaliação histórico-literária (Lérmontov: ópyt istóriko-literatúrnoi otsénki). Leningrado: Editora Estatal (Gossudárstvennoe izdânie), 1924, p.40. (N.A.)

²⁰ Menção a “Neste momento [...] são necessárias pessoas que mostrem o caráter absurdo da busca por ideias autônomas na obra de arte e que guiem o leitor pelos labirintos de encadeamentos - fator constituinte da essência da arte” (em russo: “Теперь же [...] нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, котором и состоит сущность искусства”), trecho presente em carta de Lev Tolstói para Strákhov (23-29/04/1876), que Eikhenbaum utiliza mais de uma vez em seus estudos sobre a obra tolstoiana. (N.T.)

34 Criação & Crítica

porque as leis da forma artística exigem que a trama seja desacelerada. O atraso motiva e mascara o procedimento da desaceleração²¹. Isso é o que Eikhenbaum tem em mente quando ele diz que “o mecanismo desses procedimentos está profundamente escondido no material”.

Na poesia, assim como em outros gêneros, o andamento rítmico em evidência deve ser mascarado a fim de torná-lo arte. Eikhenbaum acredita que, por vezes, os poetas motivam o andamento rítmico através da onomatopeia. Em Púchkin há um verso:

Chipéne pénistyxh bokálov
I púncha plámen golubói²²

Eikhenbaum argumenta contra a famosa análise de Andrei Biéli na qual ele afirma que os fonemas labiais, líquidos e sibilantes correspondem a uma rolha de champanhe estourando e ao tilintar de taças. Biéli diz que a força dessas linhas é dada por sons apropriados. Embora Eikhenbaum concorde com o simbolista no que diz respeito ao significado geral dos sons, ele afirma que a onomatopeia não é o principal objetivo do poeta. O poeta apenas cria a ilusão onomatopaica a fim de mascarar o jogo ou andamento rítmico que deu origem ao poema. A onomatopeia é um invólucro para a essência artística da obra²³.

Ao final, nos tornamos livres da emoção anímica e experimentamos a espiritual, a emoção artística; nisso consiste o controle do autor sobre a obra. Assim, como observa Eikhenbaum, nosso prazer diante da leitura de Evguêni Oneguín vem da impressão de que o poeta fala com total fluidez ao mesmo tempo que se mantém a rima em tetrâmetro iâmbico²⁴. O discurso se desenvolve como que naturalmente, de maneira espontânea, como na vida; mas o leitor não percebe o controle do autor sobre o material verbal que está subjacente ao poema. O andamento rítmico deve ser mascarado para que o trabalho do autor com o material não seja percebido.

Tudo o que foi dito acerca da emoção artística reflete, de muitas maneiras, a teoria literária da OPOIAZ. Agora, gostaria apenas de apontar brevemente as ligações com os pontos principais da concepção literária da OPOIAZ. Em primeiro lugar, a divisão da emoção em duas categorias feita por Eikhenbaum reflete a relutância da OPOIAZ em reconhecer a obra de arte como um reflexo da vida. Eikhenbaum expôs esse ponto de vista em seu livro *O Jovem Tolstói*, no ensaio “Nekrassov” e em outros trabalhos. Ele foi duramente criticado por essa opinião e é possível realmente levantar

²¹ Através da literatura (Skvoz literaturu), p. 78 (N.A.)

²² Tradução: O tilintar de taças espumosas / E a chama azul da pancada.

²³ Eikhenbaum. Sobre os sons na poesia (O zvúkhakh v stikhé). In. Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 201-208. Eikhenbaum. A ilusão do conto (Illiúzia skáza). Kníjnyi úgol, 2 (1918). (N.A.)

²⁴ Eikhenbaum. A ilusão do conto (Illiúzia skáza). Kníjnyi úgol, 2 (1918), pp.10-13. / Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 152-156. (N.A.)

34 Criação & Crítica

a pergunta: será que os escritores nunca usam sua arte para uma representação honesta e correta da vida? A essas objeções, Eikhenbaum respondeu que o meio²⁵ (быт) contemporâneo não é capaz de adentrar os gêneros literários mais desenvolvidos. Ele deve, primeiro, passar por gêneros mais primitivos, como o folhetim ou pequenos ensaios. Em uma revisão do cenário da época, Eikhenbaum escreveu:

A tentativa de se elaborar um romance cujo material é o nosso meio atual acabaria, inevitavelmente, em um fracasso; isso porque esse material é bastante rudimentar, ele ainda não é percebido como literário, ainda não se encaixa em uma trama, em oposição à sua atualidade. Seu verdadeiro lugar ainda é o ensaio, o folhetim ou o romance satírico de folhetim, cujo foco não está na personagem nem na trama, mas sim, na atualidade como tal²⁶.

Evidentemente, Eikhenbaum acredita que o material tirado diretamente da vida se opõe à criação e não cede às demandas do andamento artístico. Nosso interesse nas questões atuais, demanda uma abordagem objetiva e completa, nesse sentido é difícil que nossas emoções sejam neutralizadas. Mas é justamente essa abordagem objetiva que não existe na obra de arte. Além disso, os conceitos formalistas de “princípio construtivo” (конструктивный принцип) e “deformação” (деформация), desenvolvidos por I. N. Tyniánov em seu livro O problema da linguagem poética, são de grande importância. Tyniánov diz que em cada obra literária, o elemento dominante (como por exemplo ritmo, entonação, sintaxe, etc.) deforma os demais elementos subordinados. A partir disso, conclui-se que tudo o que o escritor retira do meio (быт) é modificado e distorcido pelo tecido artístico da obra. A atualidade e a arte são incompatíveis.

Ainda é possível concluir que a ideia de movimento artístico, com os conceitos de andamento e direção, expressa, na realidade, o conceito de trama da OPOIAZ. O movimento engloba em si o conteúdo e a forma, de modo que é impossível determinar quais são os elementos “conteudísticos” e quais são os “formais”. Todos os elementos, até mesmo aqueles ditos formais, contêm, em si, significado. Para esclarecer esse fato, foi necessária a introdução dos conceitos de trama (сюжет) em oposição à fábula (фабула). A trama, ou o movimento, é o tecido artístico com um padrão, no qual conteúdo e forma são inseparáveis. Esse conteúdo modelado é o que os formalistas chamam de material.

²⁵ Aqui usa-se a terminologia *быт*(byt) que compreende a junção de meio social, político, o espaço ocupado etc. Em suma, a vida cotidiana e todas as categorias das quais ela é composta. (N.T.)

²⁶ Eikhenbaum. A cenografia da época (Decorátsia épokhi). Krásnaia gazeta, edição noturna (31/10/1926), p.3. (N.A.)

34 Criação & Crítica

A teoria acerca da emoção artística ilumina a questão da forma e do conteúdo e, de um outro ponto de vista, Eikhenbaum afirma que a representação do meio na maioria das vezes serve como uma motivação para o movimento, a essência artística da obra. Para nós, os leitores, parece que a representação do meio é o principal objetivo da obra, mas ela se revela apenas uma máscara. Assim, a representação da vida, que comumente pensa-se ser o “conteúdo”, é uma forma, já que esconde a verdadeira essência da obra. Mas essa essência é o movimento da obra que, geralmente, acredita-se ser forma quando é, na verdade, o seu conteúdo.

De tudo que foi dito, fica claro que os formalistas não descartam completamente a questão da emoção na arte, mas eles dão uma nova definição à questão, consistente com sua teoria geral da literatura. As ideias de neutralização, de movimento artístico e de motivação que permanecem na base das opiniões de Eikhenbaum sobre a emoção artística também possuem um significado fundamental para os princípios formalistas básicos: em primeiro lugar, o objetivo principal da arte não é a representação da vida; em segundo, a arte modifica a vida; e, por fim, conteúdo e forma são indissociáveis. Até hoje, alguns criticam os formalistas por negarem a influência da vida na literatura. Contudo, apesar de sua unilateralidade, o método formal continua a nos ensinar a abordagem correta da literatura e sua unilateralidade, nesse sentido, tem um significado e um sentido, que no período do formalismo foi historicamente necessário.

REFERÊNCIA

EIKHENBAUM, Boris. Reflexões sobre a arte: arte e emoção. Revista Qorpus (UFSC), vol. 11, n. 2, jun 2021, pp. 171-178. Disponível em: <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o_1_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf>.

Recebido em: 06/09/2022

Aceito em: 28/11/2022