



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 circunscreve-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

---

20 VIGÓTSKI, 1999, p. 178

21 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/matruga/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